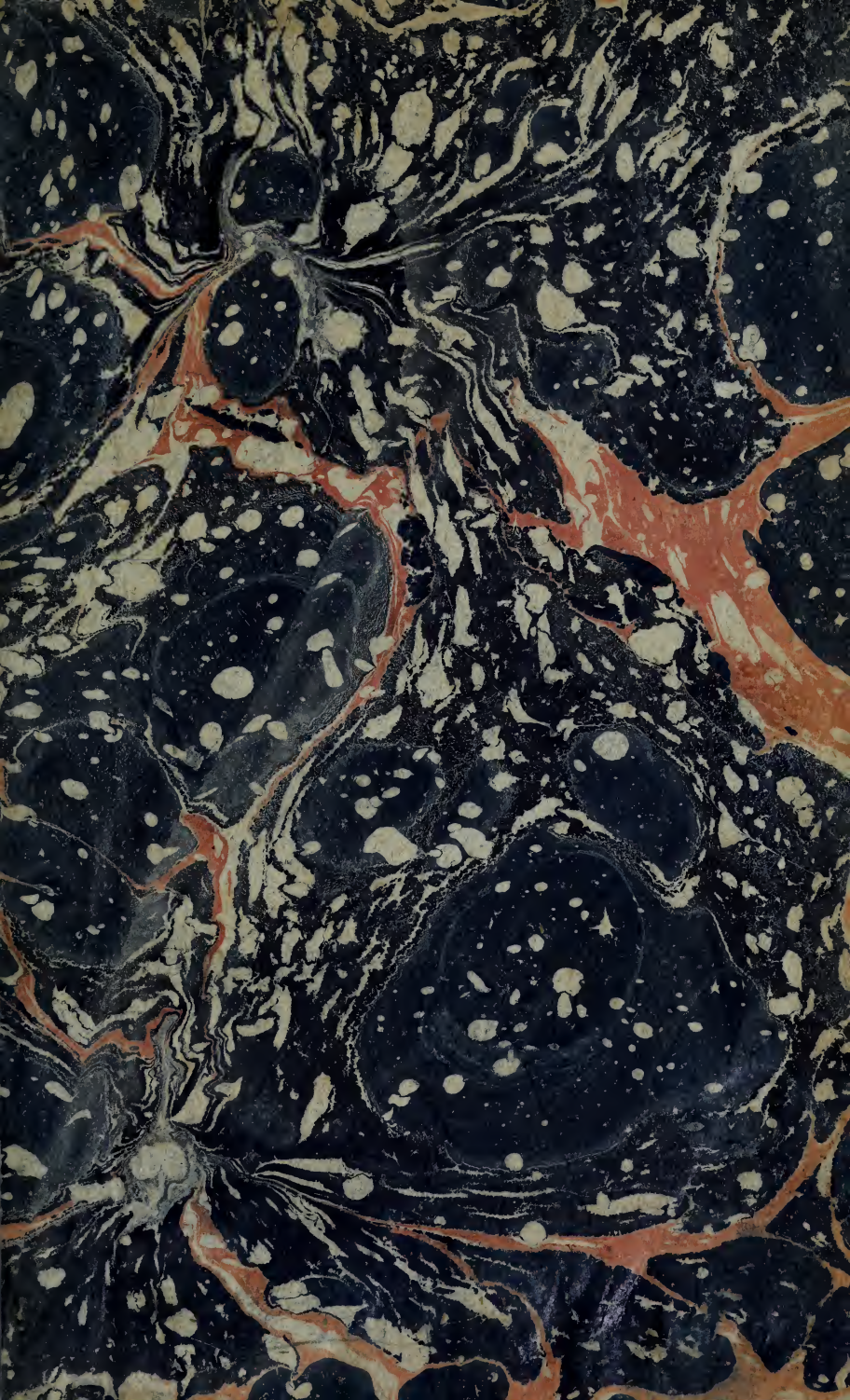


exxvii
45.-
e19

L'ART
DU
PEINTRE, DOREUR, VERNISSEUR,

OUVRAGE utile aux artiſtes & aux amateurs qui veulent entreprendre de peindre, dorer & vernir toutes ſortes de ſujets en bâtiments, meubles, bijous, équipages, &c. *in*-8°. de 400 pages en trois parties ;

Par le ſieur WATIN, *peintre, doreur, verniſſeur, & marchand de couleurs, dorures & vernis :*

TROISIEME ÉDITION.

Prix, 4 liv. 16 ſ. *broché*, franc de port *par tout le royaume, en lui faiſant toucher ce prix net, & affranchiſſant la lettre d'avis & le port de l'argent.*

Artem experientia fecit.

A PARIS,

Chez { DURAND, neveu, rue Galande, à la Sageſſe ;
L'AUTEUR, carré de la porte Saint-Martin, à la Renommée des couleurs & vernis.

M. DCC. LXXVI.

Avec approbation & privilege du roi.

TRAITÉ

DU

TESTAMENT OLOGRAPHE,

OU PRIVÉ.

PRÉFACE.

JE ne m'arrêterai point à faire valoir l'ouvrage dont je préſente ici la troiſieme édition. Son enlévement rapide, ſes contrefactions multipliées, ſes traductions en langues étrangeres (on m'aſſure qu'elles vont paroître), & plus que cela, le ſuccès de tous les procédés certifiés, ſi j'oſe le dire, par toute la France & par beaucoup d'étrangers, me diſpenſent d'en faire l'apologie. Je me bornerai ſeulement à ſupplier le public de me permettre le compte de quelques faits perſonnels qui ſe ſont paſſés depuis la ſeconde édition : ils lui prouveront peut-être combien il eſt eſſentiel de protéger les arts, & combien l'émulation fait de progrès lorſqu'elle voit accueillir ſes travaux.

Il n'y avoit pas trois mois que la ſeconde édition étoit publique, lorſqu'il parut une critique de la premiere, faite par un ſieur Mauclerc, qui s'étoit étayé du ſuffrage de ſoixante & onze peintres, qui, à raiſon d'un ſou la piece, vendoient leurs critiques 3 liv. 12 ſ. C'étoit exactement un vrai libelle lancé par l'ignorance, & jamais la jalouſie ne s'étoit ſi mal-

adroitement découverte. Au lieu d'y répondre sérieusement, je suivis le précepte d'Horace, je ridiculisai mes critiques ; c'étoient les seules armes à opposer à l'ineptie : aussi l'ouvrage tomba-t-il sur le champ dans l'oubli.

Il est vrai que la maniere dont je m'y pris, ne contribua pas peu à le rendre mépriſable ; car le jour même qu'il parut, le sieur M.... répandit dans toutes les gazettes & journaux un prospectus pour l'annoncer. Je fis suivre ce prospectus par un des miens tellement à la piste, que plusieurs les reçurent ensemble. Par mon prospectus je suppliois le public de ne point acheter la critique, en lui annonçant que je la lui donnerois à lire ; & pour que mon art du peintre ne fût pas l'occasion d'une duperie, en excitant l'acquisition de la critique, je le prévins que j'allois faire imprimer toute cette critique à mes frais, sans en excepter un mot, & que j'y ajouterois mes réponses.

Je tins parole ; deux mois après parut un supplément que je donnois pour 12 s., où se trouvoient imprimés d'un côté tout le texte de la critique du sieur M.... depuis l'intitulé jusques au mot fin, & de l'autre mes réponses ; en sorte que par ce moyen, le public bénéficia de trois livres,

& eut ma réponſe par deſſus le marché.

Jamais vengeance littéraire n'a été plus complete. Le ſieur M.... qui vouloit détruire mon ouvrage & mon commerce, & eſpéroit élever ſa maiſon ſur les ruines de la mienne, a gardé ſon édition entiere : je ſuis très-certain qu'il n'en a vendu que quatre exemplaires, encore eſt-ce moi qui les ai achetés pour les donner en lecture : ſon commerce n'en a ſûrement pas plus proſpéré.

Comme dans le proſpectus qu'avoit répandu contre moi la jalouſie avec une profuſion énorme, on avoit divulgué que le vernis que j'annonçois être ſans odeur, & détruire même celle des couleurs à l'huile, n'étoit qu'une charlatanerie : ayant appris encore que quelques perſonnes mal-intentionnées affectoient de le décrire, en en préſentant de déteſtables qu'ils diſoient tenir de moi, ou en achetant des vernis communs qu'ils offroient comme fins, ou enfin en les employant avec une mal-adreſſe feinte ou réelle ; quoique j'euſſe certainement à oppoſer les ſuffrages d'un nombre infini de perſonnes, tant de Paris que de la province, qui m'en ont témoigné leurs ſatisfactions, j'ai pris le parti d'annoncer que j'entreprendrois dorénavant la

peinture des bâtiments, & que je garantissois l'effet & le succès de mes couleurs & de mes vernis; en sorte qu'à une branche considérable de commerce, j'ai réuni la partie de l'entreprise de la peinture des bâtiments, pour laquelle je me suis associé un confrere, dont les talents pour l'exécution sont bien faits pour soutenir notre réputation respective.

C'est en société avec cet artiste que j'ai entrepris les superbes bordures qui m'ont été commandées pour la cour, & qui nous ont attiré tant d'éloges. Nous supplions le lecteur de lire à ce sujet la note de la page 141 de cette édition.

Le commerce d'une part, & les entreprises d'une autre, exigeant une consommation considérable de couleurs fines, qu'il falloit souvent tirer de l'étranger ou de quelques manufactures nationales, je résolus d'en élever une qui pût réunir les différentes couleurs que Venise, Londres, Amsterdam, Berlin s'empressent à l'envi de nous fournir. Au bout d'une année d'expériences & de travaux, je suis parvenu à en ouvrir une sur le Boulevard, où se fabriquent les carmins, les laques, les bleus de Prusse, les stils-de-grain bruns d'Angleterre & de Troies, tant solides que liquides & en liqueur, de

maniere à ne rien laiſſer à deſirer à ceux qui voudront s'y aſſortir. Cet établiſſement m'a bien démontré combien il faut peu s'en rapporter aux livres qui s'aviſent hardiment de traiter des arts, ſans en avoir la moindre notion. D'après des opinions reçues, j'avois donné dans les deux premieres éditions quelques définitions peu exactes ſur la fabrication des couleurs fines : l'examen & le travail m'ont deſſillé les yeux ; on s'en appercevra aux changements de cette édition.

Quoique fort occupé aſſurément des détails, d'entrepriſes conſidérables, d'un commerce aſſez important, & d'une fabrique dont il a fallu jeter les fondements, je ne perdois point de vue que j'avois propoſé aux chimiſtes diverſes queſtions ſur l'état des deux principales ſubſtances qui font les meilleurs vernis. La ſolution de ces queſtions devoit nous conduire à ne rien envier aux Chinois, dont les vernis ſont ſi ſupérieurs. Après bien des eſſais, bien des tentatives infructueuſes, mais inſenſiblement mieux dirigées par l'expérience, je ſuis venu à bout de diſſoudre en partie le copal à froid dans l'eſprit-de-vin. C'eſt un pas de plus, fait dans la carriere du verniſſeur. (Voyez les pag. 212 & 225 de cette édi-

tion.) Nous nous occupons actuellement à y pénétrer plus avant, pour préſenter au public un travail ſuivi ſur cet objet important.

Il ne nous reſte plus qu'à rendre compte au public, ainſi que nous l'avons déjà fait, des raiſons qui nous ont fait différer de lui préſenter cet ouvrage *in-folio* avec planches & figures, pour ſervir de ſuite aux arts de l'académie des ſciences, que nous avions promis pour le premier novembre 1773. Comme nous nous diſpoſions à remplir nos engagements, on nous fit obſerver que le ſieur Mithouard, très-célebre apothicaire de Paris, qui, au mois de mars 1772, avoit lu la préface de l'art du peintre, doreur, verniſſeur à l'académie des ſciences, s'étoit engagé de la donner vers la fin de 1773; & que ſa deſcription paroiſſant en même temps que la nôtre, cette concurrence nous ſeroit certainement préjudiciable, puiſque le ſuffrage académique, dont cette deſcription ſeroit revêtue, ne manqueroit pas d'inſpirer en ſa faveur une confiance que tous nos efforts ne pourroient jamais balancer. Nous avons pris le parti de ſuſpendre notre édition, & nous avons préféré de reſtituer des avances conſidérables de ſouſcriptions, plu-

tôt que de livrer nos ſouſcripteurs à des regrets que l'apparition ſubite de cette deſcription rivale leur auroit ſûrement occaſionés.

L'ouvrage de M. Mithouard eſt, à ce qu'on nous aſſure, actuellement ſous preſſe ; nous l'attendons, ainſi que le public, avec la plus grande impatience, & ce ſera d'après la lecture que nous nous déterminerons ou à donner ou à abandonner notre édition *in-folio*.

Avis aux perſonnes qui ont la ſeconde édition.

Les obſervations, les critiques, l'expérience journaliere, les nouvelles découvertes nous mettent dans le cas de rendre cet ouvrage de plus en plus volumineux. Un traité ſur des arts ne peut jamais être complet : qui ſe vanteroit d'avoir tout dit, ſeroit un ignorant ou un homme borné. Loin de croire que nous ne laiſſions rien à deſirer, loin de préſumer qu'on ne peut pas mieux faire, nous ſommes très-convaincus que notre travail ne peut que s'enrichir, & que par les obſervations, les avis des artiſtes & des ſavants, nous parviendrons à lui donner toute la perfection dont il peut être ſuſceptible.

Mais il n'eſt pas juſte que ceux qui ont acheté ſinguliérement ma ſeconde édition, ſoient privés des augmentations que j'ai été obligé de faire à cette troiſieme ; je déclare que j'ai fait imprimer ſéparément toutes ces augmentations, avec l'indication des pages où il convient les reporter, & que n'entendant nullement bénéficier ſur le ſupplément, j'en ai fixé le prix à dix ſous, pour me remplir de mes débourſés ; en ſorte qu'avec ce ſupplément il eſt abſolument inutile d'acquérir cette nouvelle édition.

Je m'engage à la même conduite envers les acquéreurs de cette troiſieme, dans le cas d'une quatrieme. C'eſt un procédé qu'on doit à tout homme qui, achetant un ouvrage pour ſon inſtruction, a le droit d'exiger qu'elle ne lui ſoit pas ſans ceſſe préſentée avec des variantes ; que quelques éditeurs ſe permettent de forcer ainſi continuellement le public en dépenſes nouvelles, & cela, parce qu'il a daigné accueillir un ouvrage : la cupidité peut y trouver ſon avantage, mais le déſintéreſſement doit être l'ame du négociant & de l'artiſte : je ſuis l'un, & j'aſpire à ce que le public m'eſtime l'autre, au moins ſous ce point de vue.

PRÉFACE

De la seconde édition de 1773.

CETTE seconde édition que nous offrons au public, paroîtra sûrement bien différente de la premiere, à ceux qui les compareront l'une & l'autre. Le plan, l'exposition des détails, l'ensemble, l'intitulé même ont tous subi ou des variations, ou des augmentations considérable.

L'*art de faire & d'employer le vernis*, c'est le titre de la premiere édition, ne présente que l'art du vernisseur. Ceux du peintre & du doreur n'y sont traités que comme accessoires, & faisant partie de l'emploi du vernis. Dans celle-ci, au contraire, ainsi que le frontispice l'annonce, chaque art est décrit séparément, aucun n'est subordonné aux deux autres: ils ont à la vérité leurs rapports, leurs liaisons; mais ces liens ne les rendent point dépendants. Les arts du peintre & du doreur, plus utiles, plus faciles que l'autre, méritoient bien, sans doute, les honneurs d'une description particuliere; nous avons tâché de la compléter.

La premiere édition n'offre qu'une critique, peut-être un peu trop détaillée, de tout ce qui a été écrit jusqu'à nous sur le vernis. Cette critique frappe sur-tout sur un ouvrage, intitulé, *le manuel du vernisseur*, qui parut au commencement de l'année derniere, avec un titre fastueux propre à le faire passer pour un ouvrage parfait, neuf, unique en son genre; tandis qu'il n'est qu'une compilation grossiere, mal digérée, de toutes les recettes bonnes & mauvaises éparses dans divers ouvrages, & notamment dans le traité des vernis de 1733, & dans les journaux & dictionnaires encyclopédiques, économiques, &c.

Je fus étonné que dans un siecle éclairé, où la lumiere du raisonnement commence à faire pénétrer ses rayons dans les plus sombres ateliers; dans ce siecle, où l'artiste abandonnant la routine, combine & perfectionne son art, on osât présenter pour éléments de l'art du

verniſſeur, les plus grandes abſurdités, indiquer pour excellents procédés les plus pitoyables réſultats, & qu'ainſi on atteſtât à la poſtérité par ce ridicule monument, que telle étoit en 1772 la ſomme de nos connoiſſances ſur les vernis. Quelle eût été ſa ſurpriſe, lorſqu'admirant les chef-d'œuvres des Martin, des Clément, elle auroit cherché en vain dans ce livre qui leur eſt poſtérieur, les principes qui dirigerent, & les procédés qui illuſtrerent les verniſſeurs célebres ? Pénétré de la vérité, que l'erreur apperçue inſtruit quelquefois mieux que le précepte même, je me livrai par préférence, je l'avoue, à la critique la plus ſuivie; mais je ne développai pas aſſez les principes; j'ai ſenti depuis, qu'il ne ſuffit pas de démontrer l'erreur, mais qu'il faut encore découvrir la vérité.

L'édition que nous préſentons, en écartant toute cette critique, ſur laquelle nous ne croyons pas néceſſaire de revenir, offre une deſcription complete de nos trois arts, ſans rapporter toutes les bévues que l'ignorance ou la fripponnerie ont débitées ſur leurs manipulations. Les détails, tels qu'ils ſont connus, pratiqués, exercés dans nos ateliers, inſtruiront mieux de ce qu'on doit opérer ſoi-même, & deviendront, nous l'eſpérons, une réfutation aſſez ſuffiſante de tout ce qui a été dit & fait avant nous.

Le plan de l'ouvrage étant changé, l'expoſition en doit être différente, plus de détails & plus d'ordre : des deſcriptions mieux developpées; des objections ſenties & réfutées; des obſervations faites par le ſavoir & le goût, accueillies avec juſtice & reconnoiſſance; des fineſſes d'art ſaiſies & préſentées à l'amateur intelligent : voilà ce que nous deſirons que le public y apperçoive.

C'eſt aux obſervations de tous les genres, que des perſonnes honnêtes & déſintéreſſées ont bien voulu me faire, que je dois l'avantage d'offrir une édition mieux traitée. Ayant marqué dans la premiere, comme je le réitere ici, que je priois les amateurs de vouloir bien me communiquer leurs remarques ſur ce qui pourroit les embarraſſer, ſoit dans l'intelligence, ſoit dans l'exécution des procédés, il eſt réſulté que beaucoup de perſonnes ont uſé librement, & avec une urbanité dont nous ſommes comblés, de ce droit bien naturel à tout particulier, qui, achetant un ouvrage pour ſon utilité, veut en tirer tout l'avantage qu'il ſe propoſe. En profi-

tant de leurs différentes obſervations, j'ai apperçu que nombre d'endroits de la premiere édition, intelligibles ſans doute pour l'artiſte, ne l'étoient pas aſſez pour les perſonnes qui n'ont aucune connoiſſance de nos arts, que certains procédés n'étoient pas aſſez détaillés; j'ai donné en conſéquence à celle-ci plus d'ordre, plus de méthode, plus de préciſion; les préceptes y ſont plus rapprochés, plus lumineux, les procédés plus clairs; enſorte que j'oſe préſumer qu'il ſera très-aiſé à tout le monde de ſe ſervir de l'ouvrage, ſans même avoir beſoin d'aucune autre explication. En préſentant ainſi au public le moyen d'approfondir & d'étudier, je tâche de prouver combien j'ai à cœur que les trois arts que je cultive, ſoient connus, accueillis & appréciés. Je paſſe aux obſervations qui, ne tombant point ſur la deſcription de nos arts, m'ont été adreſſées perſonnellement, & regardent l'auteur plus que ſon livre.

La premiere, la plus importante, eſt le reproche qu'on m'a fait d'avoir annoncé un vernis ſans odeur, un mordant, ſans en indiquer ni les recettes, ni les compoſitions, & de n'avoir ainſi préſenté qu'une deſcription imparfaite, puiſque je ne publie pas tous les procédés qui me ſont connus.

Pour blâmer avec juſtice un auteur, il faut connoître quels ſont ſes engagements; car on ne peut pas lui impoſer une loi, une condition, une charge auxquelles il ne s'eſt pas ſoumis, & qu'il n'a jamais entendu accepter: ce ſont les termes de ſa convention qu'il faut conſulter. Or, quelle a été la mienne? Dès les premieres pages du livre, j'ai annoncé qu'à l'exception de quelques procédés, qu'il eſt permis, du moins je le penſe, à un inventeur de ſe réſerver, ſur-tout lorſqu'il en fait un objet de commerce, je développerois au public tout ce que m'a appris une expérience de trente années.

Ai-je tenu ma promeſſe? J'oſe croire que l'on en conviendra; aucun des trois arts que je préſente, n'a été traité juſqu'ici avec une certaine étendue. Toutes les erreurs multipliées, éparſes dans nombre d'ouvrages, tranſmiſes par la fripponnerie à l'ignorance, & adoptées par l'imbécillité, ont diſparu; je les ai toutes réfutées; je n'ai préſenté que des faits ſimples, poſſibles, & dont l'exécution eſt auſſi facile à celui qui eſt doué d'un peu d'intelligence, comme à celui qui n'a que l'habitude pour maître.

Je me suis engagé à faire connoître trois arts inconnus, je ne dis pas dans la province, mais même dans la capitale ; l'amateur s'éclaire, l'artiste se forme, mon but est rempli : mais ai-je dû tout dire ? J'en laisse juge mon lecteur : ce lecteur qui, arrêté par une réticence qu'il trouve déplacée, s'irrite de ne pouvoir approfondir un secret qu'il voudroit tenter & éprouver lui-même. Des travaux multipliés, des tentatives très-coûteuses m'ont fait découvrir un vernis sans odeur, qui emporte celle des couleurs à l'huile ; en sorte que vingt-quatre heures après son application, on peut coucher dans un appartement peint de cette maniere, sans même avoir l'odorat affecté : ils m'ont fait aussi découvrir un mordant excellent pour l'or. Ce vernis, ce mordant, mis à un prix très-modique, sont recherchés ; ils sont l'un & l'autre le soutien de ma maison ; ils feront, je l'espere, la source de l'établissement de ma nombreuse famille : ai-je dû en donner les recettes ? ai-je dû, par une indiscrétion déplacée, prodiguer le fruit de mes peines, & le résultat d'une dépense considérable, faire tort aux miens, & laisser échapper l'occasion d'une subsistance honnête ? Où est la loi qui m'oblige à m'occasioner des pertes ?

Qu'un savant animé par la gloire, qui, sûr de trouver dans la générosité du gouvernement des ressources contre l'infortune, sacrifie ses jours à des découvertes utiles, les publie sans réserve, la gloire le couronne, la postérité se charge du tribut de la reconnoissance ; son nom, répété par l'écho des siecles, se trouve gravé avec distinction au temple de mémoire : il est récompensé ; il fait bien, sans doute : mais qu'un négociant, obligé de soutenir son crédit, sa famille, détruise le nerf de son commerce pour courir après un pareil espoir, il est blâmable, & je ne veux pas l'être.

Le charlatan promet beaucoup, & ne tient rien ; on ne me rangera pas, je pense, dans cette classe. Je mets tous les artistes & les amateurs sur la voie des découvertes, je leur en trace la route ; plus habitué qu'eux à la frayer, j'y découvre un sentier où je me retire ; qu'ils m'y suivent, à la bonne heure, je ne ferai rien pour leur en faire perdre la trace ; je ne trompe & ne tromperai personne. Je n'indique ni erreurs, ni mauvais procédés, tout est sûr. Je m'offre d'être caution de tout ce que j'avance : j'ai donc tenu mes engagements.

On m'a reproché, en second lieu, de n'avoir pas mis mon ouvrage sous la protection de l'académie des sciences, & de m'être ainsi écarté du plan que les autres artistes, pour concourir au vaste projet de cette savante compagnie, paroissent adopter, de ne donner la description de leurs arts qu'avec son attache & son approbation, & l'on a paru croire que c'étoit la crainte d'être vu de trop près qui m'en avoit détourné.

En me faisant cette observation, on n'a sûrement pas réfléchi que je suppliois les amateurs, les artistes mes confreres, de vouloir bien m'avertir de mes fautes & erreurs; en me nommant, je me livrois à la critique: le moyen le plus sûr, le plus prompt d'être corrigé & averti, étoit donc de m'adresser à l'académie. Mon dessein étoit de lui en faire l'hommage; mais tandis que je m'y disposois, j'appris que M. Mithouard, célebre apothicaire de cette ville, avoit lu à l'académie, le 28 mars 1772, la préface du peintre, doreur, vernisseur, dans laquelle il promettoit les plus grands détails; il offroit en même temps de le mettre au nombre des arts de l'académie. L'offre acceptée par cette savante compagnie, devois-je décemment présenter ma description, lorsque je savois qu'elle en avoit adopté une autre? Quand la concurrence n'auroit pas été redoutable, il en coûtoit à ma délicatesse de jouer le rôle de la rivalité.

J'ai donc pris le parti de donner mon édition, persuadé qu'il n'y a qu'une maniere de décrire les arts, & que les procédés, vus par l'artiste ou par le savant, doivent toujours être les mêmes; j'ai cru pouvoir aller en avant, pour que du moins l'ouvrage de l'artiste ne parût être l'écho de celui du savant: au reste, si jamais les occupations de M. Mithouard lui faisoient abandonner son projet, je me ferois un honneur, un devoir même, de supplier l'académie d'agréer que mon édition *in-fol.* paroisse sous ses auspices.

Si cependant j'ai publié ma premiere & ma seconde édition sous format *in*-8°., j'avouerai que je vois avec peine que les meilleures descriptions de nos arts ont été données en *in-folio*, avec planches & gravures, & que l'on ne cherche pas à les mettre dans un format plus commode & moins dispendieux; que pour orner des bibliotheques, ou pour servir de monuments à consulter par les curieux des siecles futurs, sur l'état de nos arts, l'on en donne la description dans un grand format: soit,

Mais pourquoi ne pas offrir en même temps aux ouvriers, aux artiſtes, des livres élémentaires, portatifs, commodes & peu coûteux ? C'eſt pour eux que l'inſtruction eſt eſſentielle ; c'eſt cette portion d'hommes obligés de travailler pour ſubſiſter, qu'il eſt important d'éclairer, pour qu'ils ſe livrent moins à la routine, & pour qu'ils s'accoutument inſenſiblement à joindre le raiſonnement à la pratique. Si le vœu que je forme pour qu'on préſente la deſcription des arts ſous une forme plus commode, moins onéreuſe, ſe réaliſe jamais, ſans doute que les corps municipaux, ou au moins les principaux habitants des villes s'empreſſeront de gratifier les artiſtes & les ouvriers de la deſcription de l'art ou du métier relatif à leur profeſſion, & les encourageront à les cultiver, à faire leurs obſervations ſur l'ouvrage, ou au moins à tâcher d'atteindre le degré de perfection connu. Ceux alors qui ſe diſtingueroient par des procédés exacts, ſûrs, raiſonnés, ſeroient récompenſés par la remiſe de l'exemplaire *in-folio*, avec planches & gravures, qui ſeroit accompagné d'une patente honorable ; outre ce don, les noms de ceux qui feroient des découvertes intéreſſantes ſeroient envoyés avec un mémoire qu'on ſe chargeroit de rédiger, à MM. de l'académie des ſciences, qui, lors de la réimpreſſion de l'ouvrage, y auroient tel égard que de raiſon. Certainement ce projet bien ſimple, peu coûteux, inſpireroit l'émulation dans les ateliers, ranimeroit l'activité, feroit bien connoître les arts, formeroit des artiſtes, des ouvriers dans toutes les provinces du royaume, & rendroit bientôt à la France ſa ſupériorité dans l'exercice de ces arts, dont les nations voiſines commencent à s'emparer, & qu'elle perd ſenſiblement chaque jour.

Votre ouvrage, m'a-t-on encore ajouté, fait le plus grand tort à vos confreres, en ce que mettant tout le monde au fait des procédés de la peinture, il les expoſe à ne plus trouver d'occupation.

Ce reproche me ſeroit très-ſenſible s'il étoit fondé : avant que de donner mon ouvrage au public, j'avois, par mon commerce de couleurs & de vernis, les plus grandes relations avec preſque tous les peintres de la capitale, des provinces, même des pays étrangers : il eſt vrai que, pour la ſûreté de mes avances, je tâche, autant qu'il m'eſt poſſible, de ne me lier d'intérêt qu'avec ceux dont j'eſtime les talents. L'ouvrage a paru, aucun ne m'a témoigné

moigné le moindre mécontentement : la raiſon en eſt claire, j'inſtruis des procédés de l'homme habile ; loin de lui faire tort, loin de le dépriſer, je mets tout le monde dans le cas de le juger, de le diſtinguer, de le rechercher. Il eſt vrai que l'ignorance & la mauvaiſe foi ſe ſont trouvé un peu embarraſſées, lorſque, le livre à la main, les amateurs ont voulu ou apprécier leurs travaux, ou calculer leurs dépenſes. Leur reſſource alors a été de déclamer contre l'auteur, & de décrier ſon ouvrage. Je doute que leurs procédés à mon égard les aient mis à l'abri des reproches qu'ils méritoient.

En annonçant au public l'édition que nous ſoumettons à ſes lumieres, nous avons en même temps propoſé le même ouvrage en trois cahiers *in-fol.* avec planches & gravures, pour ſervir de ſuite aux arts de l'académie des ſciences. Beaucoup d'amateurs & de protecteurs des arts, qui penſent, avec raiſon, que le détail d'un procédé ſe fait bien mieux comprendre par le langage de la gravure que par celui de la diction, ont paru la deſirer ; pluſieurs ſe ſont empreſſés déjà d'y ſouſcrire ; nombre d'autres nous ont fait l'honneur de nous mander qu'ils s'y intéreſſeroient, ſi celle que nous préſentons étoit bien traitée, en ſorte qu'il paroît que c'eſt du ſuccès de celle-ci que dépendra le ſort de l'*in-fol.* projeté.

On aura remarqué, ſans doute, en liſant le proſpectus qui annonçoit cette ſouſcription, que nous avons voulu faire précéder cette édition, pour que le public puiſſe connoître les deſcriptions, les apprécier, & pour qu'il ne s'engageât pas, comme on ne l'y invite que trop ſouvent, à acquérir un ouvrage inconnu qui ne répondroit pas à ſon attente. L'édition avec planches & gravures ne peut qu'être ſupérieure ; quand même l'on ne ſuppoſeroit pas de nouvelles obſervations, il y a des parties, qui, ne devant être traitées qu'à l'aide de la repréſentation, n'ont pu entrer dans celle-ci, dont le format n'eſt pas ſuſceptible d'une certaine étendue (1).

(1) La ſouſcription ſera ouverte chez l'auteur juſqu'au premier août 1773 : elle eſt de 18 livres pour les trois arts réunis enſemble, dont on paiera 12 livres en ſouſcrivant, & 6 livres en les retirant, brochés en carton. Paſſé le premier août, ceux qui n'auront pas ſouſcrit paieront les trois arts en feuilles 24 livres. Pour aſſurer à MM. les ſouſcripteurs que les épreuves les plus

Enfin, nous nous ſommes propoſé de citer, en tête de cette édition *in-fol.*, les noms de tous ceux qui voudront bien y ſouſcrire : outre que la reconnoiſſance nous détermine à ce ſincere hommage, nous croyons qu'il eſt important aux artiſtes, aux amateurs même, de connoître ceux qui cultivent les arts & s'intéreſſent à leur progrès. Cette nomenclature peut établir entr'eux des correſpondances, des relations qui ne peuvent que contribuer à augmenter la maſſe des connoiſſances ; elle peut encore, ſi elle eſt nombreuſe, inſpirer aux autres artiſtes, la noble envie de décrire leurs arts & métiers, par l'eſpoir que les deſcriptions ſeront accueillies ſans qu'elles leur deviennent onéreuſes ; en leur prouvant que dans la capitale, dans les provinces les plus éloignées, dans les pays étrangers même, il eſt un très-grand nombre de protecteurs & d'amateurs, qui ſe font un honneur d'encourager les talents ; &, quoiqu'une pareille liſte ne ſuppoſe pas dans tous des connoiſſances ſuffiſantes pour les apprécier, au moins elle préſume en eux l'intérêt & le goût qui ſe plaiſent à les honorer. *Voyez la page 8 de la préface de cette édition.*

---

corrections ſeront délivrées à ceux qui auront ſouſcrit les premiers, on donnera en tête de l'ouvrage, par ordre de date, la liſte de leurs noms : l'on ſuivra le même ordre pour la livraiſon des planches.

PRÉFACE

De la premiere édition de 1772.

IL parut, en 1733, chez la veuve d'Houry, un livre ayant pour titre, *traité des vernis*, *in*-12., qui fut annoncé comme traduit de l'Italien, & qu'on disoit être du P. Bonnani, jésuite. Ce traité, qui contient nombre de procédés, n'est précisément qu'une liste de recettes presque toutes imparfaites, & telles que chaque ouvrier, qui entreprenoit d'imiter les vernis de la Chine, imaginoit devoir les composer pour y parvenir. Quoique rempli d'erreurs, de faux principes & de beaucoup d'inconséquences, ce livre fut très-bien accueilli : la disette de connoissances sur cette matiere le fit rechercher : on y eut d'autant plus de confiance, que l'éditeur étoit jésuite, & qu'on sait que ce sont les jésuites missionnaires en Chine qui nous ont apporté en Europe la découverte des vernis. Cette confiance n'a servi qu'à en propager les erreurs. Le dictionnaire économique, au mot *vernis*, les a toutes adoptées ; un livre intitulé, *secrets concernant les arts & métiers*, *in*-12., 2 vol. Brux. 1766, les a copiées servilement, & enfin on les retrouve toutes exactement transcrites dans un livre nouveau qui vient de paroître, intitulé, *le parfait vernisseur*, ou *le manuel du vernisseur* (1) : ainsi le temps qui doit éclairer

(1) Ce livre, auquel on a donné le titre fastueux de VERNISSEUR PARFAIT, annoncé comme unique en son genre, ne répond guere à l'idée qu'il offre, & est un tres-mauvais présent fait aux artistes. Ce n'est exactement qu'une nouvelle édition du traite du vernis donné en 1732, dont il a suivi le plan, & copié textuellement les recettes, sans seulement faire mention de l'existence de ce livre : ainsi, c'est, de la part de l'auteur du parfait vernisseur, en imposer grossierement au public, que de présenter l'ouvrage comme nouveau, & d'avancer dans son prospectus que nous n'avions aucun traité particulier qui se bornât uniquement à la matiere des vernis Outre nombre d'articles, tout-à-fait étrangers au sujet, compilés pour grossir le livre,

nos idées, & rectifier nos connoissances, ne fait qu'accréditer nos préjugés ; lorsqu'on multiplie ainsi les autorités qui nous les présentent.

Qu'on me permette une comparaison. Une immense bibliotheque me paroît quelquefois ressembler à des tableaux généalogiques : en tête est celui de *Cujus*. Du tronc émanent les branches, les branches s'allient, des rejetons en naissent, qui à leur tour en produisent d'autres ; tel infini que soit le nombre des ramifications, on apperçoit toujours la souche : le vrai nom, le nom originaire reste à tous ; ils ne varient entre eux que par les noms de baptême qui les distinguent... Ainsi l'on pourroit souvent graduer la filiation de tous les livres d'un même rayon, & l'on trouveroit presque toujours que le plus ancien ne differe du plus moderne que par le titre : qu'en résulte-t-il pour les arts ? Un traité se publie, quelques années après, à l'aide d'un nouveau frontispice, il se représente comme neuf : commence-t-il à vieillir, il se reproduit sous une forme nouvelle, & s'annonce comme n'ayant jamais paru : l'artiste le croit, s'en munit, imagine surpasser ses prédécesseurs, être bien au delà de leur connoissance ; mais souvent il n'a reçu que leurs erreurs, & il est moins avancé encore, car il a la prévention de plus. Aussi voyons-nous certains arts, qui, par cette raison, ne font, pendant des siecles entiers, aucun pas vers la perfection. Il seroit donc à desirer que dans cette intéressante partie, l'on ne pût obtenir l'impression d'aucun ouvrage, qu'on ne mît en tête du livre le nom de tous les auteurs qui ont traité le sujet ; qu'on indiquât à quel terme tel siecle en est resté, quel progrès tel autre a fait, à quel point le siecle présent se

---

presque tous les procédés sont faux ou insuffisants, conséquemment ne donnent aucun résultat réel ; & parmi tout le désordre qui y regne, à peine y découvre-t-on deux ou trois vérités utiles. On aura soin de relever, dans cet ouvrage, les erreurs qu'on y trouve, qu'il ne faut pas, à la vérité, toutes lui attribuer, puisqu'il annonce au commencement du livre, qu'il fera choix des meilleures compositions. Mais un vernisseur parfait, qui veut que son livre serve de manuel, ne devoit-il pas avertir en quoi péchoient les procédés, n'indiquer que les bons, & marquer quels en étoient les résultats ? au lieu qu'en les confondant tous sans les distinguer, sans annoncer leur effet, il expose à des épreuves dispendieuses, capables de ralentir les talents & l'émulation.

trouve ; enfin, qu'on déterminât quelle eſt la maſſe actuelle des connoiſſances, & partir de là ou pour combattre les préjugés, ou pour propoſer des idées nouvelles. Si jamais cette police pouvoit s'obſerver, l'émulation naîtroit, & les arts marcheroient d'un pas rapide vers la perfection.

D'après ce vœu particulier, j'ai moi-même donné l'exemple, en réfutant toutes les erreurs de ceux qui ont écrit avant moi ſur le vernis : j'ai poſé mes principes, je pars du terme où nous ſommes, & je propoſe d'aller au delà. Peut-être me ſuis-je trompé ; mais comme pour me le prouver il faudra des expériences & des faits, mon art ſe perfectionnera, & mes écarts auront ſervi à découvrir la vérité.

Dans les erreurs que j'ai relevées, je n'ai cité que celles du parfait verniſſeur, parce qu'étant l'écho du traité des vernis, du dictionnaire économique, du livre des ſecrets ſur les arts, & le plus moderne, il étoit inutile de parler des autres. Je l'ai cité preſqu'en entier. On me le reprochera, ſans doute, & l'on dira qu'il eſt inutile de relever des fautes lorſqu'on donne des définitions claires & des préceptes certains. J'ai ſenti l'objection ; mais je penſe que l'erreur apperçue inſtruit quelquefois mieux que le précepte même : que d'ailleurs il faut ſouvent déſabuſer les artiſtes, les amateurs, les mettre en garde, les apprendre à ſe méfier du nombre prodigieux de recettes éparſes dans tous les livres, en leur en développant les raiſons.

Je ne ſuis qu'un manipulateur, j'en préviens le public : je dois mes connoiſſances à trente ans d'uſage. La pratique en fait d'art, vaut mieux, dit-on, que la ſpéculation : peut-être ai-je éprouvé que l'habitude de la main-d'œuvre mene quelquefois au delà du point où la chimie, dont je n'ai pas la moindre teinture, auroit pu me conduire ; c'eſt à ce grand uſage ſeul que je dois la perfection de mon art, l'étendue de mon commerce, & la réputation de mes vernis : ils paſſent, j'oſe l'avancer, pour les plus beaux de Paris ; j'en fournis dans toute la France & dans toutes les contrées de l'Europe. D'après cela, on doit croire qu'en parlant de cet art, je ne haſarderai rien que je n'aie exécuté moi-même, & dont je n'aie vu le ſuccès.

Ainſi je fais connoître ce que c'eſt que le vernis en général... Comme on l'applique auſſi ſur des peintures,

des dorures, que l'art du peintre & du doreur eſt lié avec celui du verniſſeur, & qu'au titre de marchand épicier qui m'accorde le droit de fabriquer & de vendre des vernis & couleurs, je réunis encore celui de peintre & doreur, qui me donne la faculté de les employer, j'ai cru que le public me ſauroit gré de lui offrir la connoiſſance des procédés de ces deux arts. Une raiſon puiſſante m'y a encore déterminé : ces deux arts ſont ſi mal préſentés dans tous les livres qui en traitent, ſans excepter même l'encyclopédie, le dictionnaire des arts qui l'a copiée, le livre concernant les arts & métiers, cité ci deſſus, que j'ai cru que le public verroit avec plaiſir un homme du métier parler des opérations, les préſenter lui-même, & que le développement d'une pratique détaillée ne pouvoit que conduire à ſa perfection.

La *peinture d'impreſſion*, la ſeule que j'exerce & que je connoiſſe, eſt l'art... Ce genre de peinture, aiſé ſans doute à exercer, qu'on croit tel, parce qu'il n'eſt que méchanique, exige néanmoins des détails & des connoiſſances, qui, faute d'être répandus, empêchent nombre de perſonnes qui s'en occuperoient par goût, ou s'y livreroient par néceſſité, d'en faire une étude particuliere : ſouvent, lorſqu'on deſire donner à de certaines parties le degré de perfection poſſible, on voudroit pouvoir ſuivre les travaux, apprécier l'exactitude & l'habileté des ouvriers, les guider s'ils s'écartent, les forcer s'ils omettent, enfin s'aſſurer que rien ne manquera pour la beauté de l'ouvrage : n'ayant point de notions certaines, inattaquables, on eſt quelquefois obligé de ſe livrer à l'ignorance ou à l'infidélité ; ſouvent dans une maiſon de plaiſance, dans un château, on veut décorer un ſujet, réparer un éclat de peinture ou de dorure, par impromptu donner une fête, bâtir un théatre, une décoration, rafraîchir un tableau, les ouvriers manquent ; ceux qu'on peut avoir ſont eux-mêmes ſi ignorants, il en coûte tant pour faire venir les habiles des capitales, que la dépenſe effraie, la fête manque, le tableau ſe gâte, les appartements reſtent dans l'état de ſimplicité tranſmis par les ancêtres (1) ; & faute de pouvoir employer ſoi-même, ou

(1) Il n'y a pas grand mal à cela, m'ont dit quelques ſages ; il falloit dire, *les appartements perdent juſqu'à la ſimplicité de leurs premieres décorations.* Je donne ici cette verſion pour plaire à tout le monde.

par des domeſtiques, ce que l'on feroit auſſi-bien que des ouvriers fort couteux, ſi on connoiſſoit leurs procédés, on néglige de ſe procurer ou les graces de la propreté, ou les agrémens d'un luxe honnête, ou enfin les plaiſirs faciles de l'aiſance.

J'ai donc, dans cette ſeconde partie, donné tous les moyens de s'inſtruire & d'exécuter : je mets, pour ainſi dire, le pinceau à la main : j'oſe aſſurer que les procédés ſont certains ; qu'en rempliſſant exactement & avec patience ce que je preſcris, l'on parviendra à réuſſir auſſi-bien que nombre de bons ouvriers le feroient (1).

La *dorure* n'eſt pas moins étendue, &, j'oſe encore l'avancer, de la plus grande préciſion...

Le deſir ſincere d'arrêter les progrès de l'erreur, de voir l'art du vernis ſe perfectionner, d'être utile au public, en lui procurant, ſur la peinture, la dorure, ſur l'emploi des vernis, des connoiſſances certaines, & de répondre à ceux qui, achetant chez moi des marchandiſes, me font l'honneur de me conſulter ſur leur uſage, m'a déterminé à mettre cet ouvrage au jour. Un de mes amis qui, par état, ſe livre aux importantes fonctions du

---

(1) Ce qui eſt d'autant plus facile, que l'on peut faire venir les matieres toutes préparées pour l'emploi, & que je ſuis dans l'uſage tres-fréquent, lorſqu'on me déſigne la couleur qu'on adopte, ou qu'on m'envoie l'échantillon de celle qu'on deſire marier, avec un papier ou une étoffe, le nombre des toiſes que contient la ſuperficie qu'on veut peindre, des couches qu'on veut y appliquer, ſoit à l'huile, ſoit en détrempe, d'envoyer la quantité préciſe, diſtincte & ſéparée des marchandiſes néceſſaires pour chaque couche, toute prête à être employée ; en ſorte qu'il n'eſt pas poſſible de mal faire, parce qu'en recevant la quantité de chaque couche donnée relativement à la ſurface à peindre, il ne s'agit que de la diſtribuer également.

Je conſeillerai toujours aux perſonnes qui voudront s'amuſer à peindre elles-mêmes, d'acheter ainſi les couleurs toutes préparées, parce que ce ſont les préparations qui occaſionent, le plus ſouvent, aux artiſtes ces maladies ſi terribles, connues ſous le nom de coliques des peintres, qui proviennent des exhalaiſons, des broiements & calcinations des matieres ; au lieu que l'emploi de ces matieres diſpoſées & apprêtées ne peut jamais être dangereux, l'odeur qui en réſulte n'étant point mal-faiſante, ſur-tout avec certaines précautions qu'on developpera dans l'ouvrage. Je conſigne cette note parce qu'il y a nombre de perſonnes qui s'imaginent que c'eſt s'expoſer à ces coliques que de manier le pinceau & d'appliquer ſoi-même les couleurs.

barreau, & qui, par goût, chérit & cultive les arts, a bien voulu se dérober quelquefois aux regards de Thémis pour rendre, en secret, son hommage à Minerve, & revoir mon manuscrit. Je dois, à la vérité, autant qu'à la reconnoissance, le témoignage que sans lui je n'aurois jamais osé courir les risques de l'impression.

☞ Puisque le sieur M... dans sa critique a été assez peu réservé pour citer, avec une affectation marquée, le nom de cet ami, la reconnoissance ne doit pas être plus discrette que l'envie ; je me fais donc un devoir de forcer ici sa modestie, & de publier que cet ami est M. de Saint-Lucien, avocat au parlement, qui, écarté du barreau par les fatales révolutions de 1771, s'est jeté dans le sein des arts, pour faire quelques diversions à ses chagrins, & qui en outre a consacré son inaction à un ouvrage bien plus important pour le bonheur de l'humanité, dont l'objet seul honoreroit son cœur, quand l'exécution ne décéleroit pas ses talents & ses lumieres : il nous suffit de l'indiquer ici, il est assez connu (1).

(1) *Moyens d'extirper l'usure, ou projet d'établissement d'une caisse de prêt public.* A *six pour cent* sur dettes actives, effets au porteur, effets de commerce, loyers, fermages, contrats & obligations. A *huit* sur nantissements mobiliers, modéré à *six* pour les ouvriers, laboureurs, artisans, jusqu'à 200 livres, & *gratis* aux pauvres pour un mois jusqu'à 12 livres. *Projet* formé d'après les loix relatives à ces sortes d'établissements, suivi de plusieurs plans pour en assurer les fonds. Par un *avocat* au parlement. Volume *in*-12., prix 3 liv. broché, avec des tableaux figurés, franc de port par tout le royaume. *Dédié à* HENRI IV.

Si on ruine mon peuple, qui me nourrira ? qui soutiendra les charges de l'état ? Vive Dieu ! s'en prendre à mon peuple, c'est s'en prendre à moi. HENRI IV.

A Paris, chez l'*Esclapart*, libraire, quai de Gêvres ; & l'*auteur*, rue Sainte-Apolline, qui se chargera de le faire passer franc de port par tout le royaume. 1775. Avec approbation & privilege du roi.

TABLE
DES CHAPITRES.

PRÉFACE, Page iij
—— *de la seconde édition*, xj
—— *de la premiere édition*, xix

L'ART DU PEINTRE D'IMPRESSION.

PREMIERE PARTIE.

INTRODUCTION, 1
CHAPITRE PREMIER. *Des outils qui doivent garnir l'atelier du peintre*, 8
CHAP. II. *Des couleurs, & des matieres qui entrent dans la compoſition des couleurs*, 14
SECTION PREMIERE. *Des principales matieres naturelles ou de compoſition, qui donnent les couleurs primitives*, 17
SECT. II. *De la combinaiſon des matieres colorées pour ſaiſir un ton donné*, 40
CHAP. III. *Des liquides qui ſervent à broyer & détremper les matieres colorantes*, 50
CHAP. IV. *De la façon de broyer & détremper les couleurs*, 58
CHAP. V. *De l'application des couleurs*, 64
SECTION PREMIERE. *De l'emploi des couleurs en détrempe*, 66
ARTICLE PREMIER. *De la détrempe commune*, 70
ART. II. *De la détrempe vernie, appellée* chipolin, 76
ART. III. *De la détrempe au blanc de roi*, 84

SECT. II. *De l'emploi des couleurs à l'huile*, 85
ARTICLE PREMIER. *De la peinture à l'huile simple*, 95
ART. II. *De la peinture à l'huile vernie-polie*, 101
SECT. III. *De l'emploi des couleurs au vernis*, 104
SECT. IV. *De l'emploi des couleurs à la cire, au lait, au savon, &c.* 111
SECT. V. *De la peinture des toiles*, 113
ARTICLE PREMIER. *Maniere de peindre les toiles en détrempe pour décorations, & de les rehausser d'or*, ibid.
ART. II. *Maniere de peindre les toiles en huile pour tableaux, & de les rehausser d'or*, 116
Observations sur les maladies appellées Coliques des peintres, *& précautions à prendre pour s'en garantir lorsqu'on emploie les couleurs*, 123

L'ART DU DOREUR.
SECONDE PARTIE.

INTRODUCTION, 134
CHAPITRE PREMIER. *De la dorure en général, des instruments & matieres nécessaires aux doreurs*, 139
CHAP. II. *De la dorure en détrempe ou à l'or bruni*, 150
SECTION PREMIERE. *Maniere de dorer en détrempe des baguettes, moulures de tapisseries, cadres de tableaux, & autres ouvrages destinés à rester dans les intérieurs*, 151
SECT. II. *Maniere de dorer de différents ors*, 160
SECT. III. *Maniere de dorer un salon*, 161
SECT. IV. *De la dorure d'or mat repassé*, 162
SECT. V. *De la dorure à la Grecque, pour meubles, canapés, fauteuils*, 163
SECT. VI. *De l'argenture*, 165

CHAP. III. *De la dorure à l'huile*, 167
SECTION PREMIERE. *Maniere de dorer à l'huile simple les balcons, rampes, parties de plâtres, &c.* ibid.
SECT. II. *Maniere de dorer à l'huile vernie-polie les équipages, meubles, &c.* 169
CHAP. IV. *Maniere de faire des fonds aventurinés, &c.* 171
CHAP. V. *Maniere de bronzer les fers, ferrures & cartels, &c.* 177
CHAP. VI. *Maniere de nettoyer les vieilles dorures, & de leur rendre leur premier luſtre*, 179

L'ART DU VERNISSEUR.

TROISIEME PARTIE.

INTRODUCTION, 183

L'art de faire le vernis.

PREMIERE PARTIE.
CHAPITRE PREMIER. *Du vernis en général, & de ſes propriétés*, 187
CHAP. II. *Des liquides qui ſont la baſe du vernis*, 193
CHAP. III. *Des matieres qui entrent dans la compoſition des vernis*, 200
CHAP. IV. *De la compoſition des vernis*, 214
SECTION PREMIERE. *De la compoſition des vernis à l'eſprit-de-vin*, 223
SECT. II. *De la compoſition des vernis gras ou à l'huile*, 231
SECT. III. *De la compoſition du vernis à l'eſſence*, 239
CHAP. V. *Corps d'obſervations, & expoſé des connoiſſances acquiſes juſqu'à ce jour ſur le ſuccin & le copal*, 241
Réflexions, 262

L'art d'employer le vernis.

SECONDE PARTIE.
INTRODUCTION, 273
CHAPITRE PREMIER. *De l'emploi des vernis*, 274
SECTION PREMIERE. *De l'application du vernis sur différents sujets*, 278
SECT. II. *Maniere d'imiter & de raccommoder les ouvrages de vernis de la Chine & du Japon, avec les procédés qu'il faut employer pour la préparation des ors, celle des pâtes & des mordants, pour peindre les arabesques, &c.* 287
ARTICLE PREMIER. *Maniere d'imiter les laques de la Chine*, 290
ART. II. *Maniere de raccommoder les laques*, 304
ART. III. *Maniere d'imiter en faux les laques de la Chine, tels qu'on fait les ouvrages de Spa, en boîtes, tabatieres, encoignures, & de les raccommoder*, 305
CHAP. II. *Maniere de polir, lustrer, rafraîchir, & de détruire les couleurs & vernis*, 308
Mémoire sur le vernis de la Chine, par le pere d'Incarville, jésuite, & correspondant de l'académie des sciences, 315
Décorations des intérieurs, 337
État & détail des marchandises nécessaires aux arts du peintre, doreur, vernisseur, nouvelle manufacture du sieur Watin, 346
Avis. 356
Dictionnaire des mots techniques des arts du peintre, doreur, vernisseur, contenant la table des matieres, 357

Fin de la table des chapitres.

L'ART

L'ART
DU PEINTRE
D'IMPRESSION.

PREMIERE PARTIE.

INTRODUCTION.

L'ART de la peinture eſt diviſée en deux parties, comme les peintres le ſont en deux claſſes. La premiere, que j'appelle la *peinture* par excellence, eſt un art libéral, enfant de l'imagination ou du génie, qui parle aux yeux, les attrait, les flatte, les fixe, & s'en joue quelquefois par des illuſions inconcevables ; c'eſt par la médiation du plus noble des organes qu'il maîtriſe les ſens, pénetre juſqu'au cœur, éveille & anime les paſſions, inſpire l'effroi, ramene la ſérénité, répand la terreur, produit l'extaſe, & quelquefois, ainſi que le portrait de Miltiade, forme les grands hommes & crée les héros.

A

Ce art, au deſſus de mes éloges & de mes talents, eſt le créateur des arts : preſque tous lui doivent leur exiſtence, & il n'en eſt point qui n'emprunte ſes ſecours. Miroir de la nature, il nous en repréſente les graces, les ſites, les richeſſes, les variétés, en donnant à tous les objets dont il ſe ſaiſit, une eſpece de vie, par le contour de ſes traits, & la diverſe teinte de ſes couleurs ; c'eſt une glace qui réfléchit, & rend fidellement l'objet qu'on lui offre, mais qui n'en perd pas la trace par ſa diſparition. Au contraire, il en deſſine les formes, imite les nuances, copie les tons, les fixe, les conſerve, & quelquefois même les embellit. Par lui, tout ce qui exiſte eſt, pour ainſi dire, reproduit, multiplié, perpétué ; par lui, peuvent ſe raſſembler, dans un porte-feuille, toutes les nouveautés de l'univers ; il peut même s'élancer hors de ſa ſphere, car l'imagination lui prête ſes ailes ; comme elle, il eſt illimité, & il peut vaguer à plein vol dans les contrées fécondes des idées fantaſtiques.

La ſeconde, appellée *la peinture d'impreſſion*, enfant de la néceſſité & du luxe, plus eſſentielle à l'homme en ce qu'elle rafraîchit & maintient les choſes les plus utiles & les plus uſuelles, embellit & conſerve ſes appartements, ſes meubles, ſes équipages, &, en les ménageant, fait les rendre flatteurs à la vue, lui eſt ſûrement plus néceſſaire, en ce qu'elle préſente ſans ceſſe à l'économie, au loiſir, au beſoin, des reſſources d'épargne, d'occupation, d'induſtrie ; qu'à ces avantages réels, elle ajoute, avec peu de dépenſe, les plaiſirs d'une mobile & riante décoration, qu'en un inſtant l'inconſtance peut varier, nuancer & renouveller à ſon gré. Auſſi cette facilité de faire ſuccéder

des couleurs à d'autres, de les employer soi-même, de devenir habile avec un peu d'habitude, de réussir déjà lorsqu'à peine on commence; enfin, l'agrément de se passer d'ouvriers, souvent fort coûteux, & d'être de tous les arts le moins dispendieux, ont-ils rendu celui dont nous entreprenons la description, du plus grand usage dans toutes les contrées, & un objet, ou d'exercice, ou d'amusement dans tous les états (1).

Cet art, tout méchanique qu'il paroît, exige des connoissances. Il a ses principes, ses préceptes : pour bien opérer, il faut absolument s'en instruire; une description qui offre des regles & des procédés que le raisonnement dirige, sera

(1) Tous les arts & métiers méritent sans doute d'être connus, encouragés, honorés; mais les détails qu'on nous donne de ces différents arts & métiers, ne peuvent guere intéresser que ceux qui s'y livrent; c'est pour eux seuls que l'instruction est utile, le reste du public ne les accueille que dans la spéculation. L'amateur ne s'en occupe point, & l'abandonne à l'ouvrier. Quelque bien détaillé que soit, par exemple, l'art du tailleur d'habits ou du cordonnier, la lecture ne fera sûrement pas naître l'envie de couper une étoffe, ou de façonner un soulier; au lieu que les trois arts que je vous annonce, Monsieur, outre l'accueil général qu'ils ont droit d'exiger comme arts, méritent d'être recherchés par tous les états, en ce qu'ils leur offrent à tous des ressources, soit d'amusement, soit d'économie. Tout le monde peut être peintre, doreur, vernisseur; comme un peu d'habitude peut y rendre habile, que la pratique en est aisée, on souffre souvent d'être obligé d'appeller des ouvriers, sur-tout lorsqu'on sait qu'on exécuteroit aussi-bien que les meilleurs artistes, si l'on connoissoit leurs procédés : c'est, Monsieur, ce qu'on peut apprendre aisément en lisant l'ouvrage du sieur W.... Année littéraire, tome 4, 1772, lettre 7, n°. 18, de l'analyse de la premiere édition.

toujours plus sûre de son effet, instruira mieux l'amateur, & formera plus facilement l'artiste. Celle que nous présentons, en répandant sur-tout dans les provinces le goût de la décoration & des embellissements, y éclairera les ouvriers. Combien parmi eux ignorent jusqu'au nom des substances colorées dont ils se servent, n'en connoissent ni l'usage, ni le choix ! embarrassés sans cesse sur le mêlange & la combinaison qu'il en faut faire, ils ne font que de mauvaises teintes, dures, désagréables ; ou s'ils en saisissent de bonnes, ils les gâtent, ou faute de préparations nécessaires, ou par la mal-adresse de l'emploi. Hé ! comment pourroient-ils s'instruire ? car enfin il faut, ou des maîtres, ou au moins des modeles. Suffit-il de prendre la brosse & de barbouiller, pour être peintre ?

D'un autre côté, cette description doit plaire à l'habile artiste ; c'est sur-tout pour lui qu'il est intéressant que ses procédés soient connus. A le voir travailler si lentement, revenir plusieurs fois sur ses pas avec des soins qui paroissent si pusillanimes, on croiroit qu'il ne cherche qu'à multiplier ses travaux pour augmenter ses salaires ; en lui en offrant de médiocres, on imagine même récompenser la paresse ; mais c'est ne pas savoir que l'ignorance seule est prompte, que l'habileté n'a qu'une marche lente & posée, & que les détails minutieux de la perfection sont innombrables : ainsi, en donnant des descriptions simples & assez étendues néanmoins, des procédés de nos trois arts, nous nous proposons d'empêcher les artistes, qui les exercent, d'en imposer à la confiance ou à la crédulité de ceux qui les emploient, & de forcer ceux-ci de rendre jus-

tice aux talents, & d'en récompenser les travaux.

Enfin, nous osons croire que cet ouvrage sera accueilli par le propriétaire dans ses domaines, le seigneur dans son château, le curé dans son presbytere, le religieux même dans sa cellule, par tous les états enfin, puisqu'il n'est pas de séjour qui ne devienne, ou plus salubre par la propreté que procurent les trois arts qui y sont décrits, ou plus agréable par le luxe modeste & recherché qu'ils présentent. A l'aide de ce traité, le sage économe pourra opérer lui-même, s'il le juge à propos, ou diriger les travaux de ses domestiques; s'il appelle des ouvriers, il pourra, le livre à la main, suivre leurs opérations, & s'assurer s'ils rempliſſent exactement ce qui est de leur devoir.

J'ai déjà eu occasion de le dire, & je le répete ici; je supplie les personnes qui, voulant procéder d'après l'ouvrage, se trouveront embarrassées, de vouloir bien me faire passer leurs observations. Je ferai tout ce qu'il dépendra de moi pour leur en procurer l'intelligence, & leur faciliter l'exécution : je le dois, puisque mon livre a pour but de mettre l'amateur dans le cas de réussir aussi-bien que l'artiste, & je m'y engage : en me soumettant ainsi d'être caution de tout ce que j'avance, c'est, je crois, la meilleure maniere de prouver que j'ai eu l'intention de faire un ouvrage utile. Mon exactitude à tenir mon engagement prouvera, je l'espere, combien je suis jaloux de répondre à la confiance de ceux qui m'en honoreront.

La *peinture d'impression* est l'art d'imprimer diverses couches de couleurs d'une même teinte

préparées en détrempe, ou à l'huile, ou au vernis, sur des ouvrages de menuiserie, charpenterie, maçonnerie, serrurerie, qu'on veut conserver ou embellir.

L'origine de cet art paroît remonter à la plus haute antiquité; les uns l'attribuent aux Phrygiens, d'autres aux Babyloniens. Il est sûrement aussi ancien que la teinture; car teindre une étoffe, ou peindre une muraille, un bois, c'est toujours donner une couleur uniforme, & ces deux arts ont dû se succéder de bien près. L'on voit que du temps de Moïse, la teinture avoit déjà fait les plus grands progrès. Cléophante de Corinthe, dit Pline, liv. 35, sect. 5, se servit le premier d'une terre pulvérisée & broyée très-fine, qu'il tiroit de morceaux de pots de terre, *testâ ut ferunt tritâ*, & en composa une couleur. Quel que soit l'auteur de la découverte, il est probable qu'une terre colorée, infusée, soit à dessein, soit par hasard dans de l'eau, qui donnoit une teinte au liquide, qui, à son tour, la communiquoit à un autre sujet, a dû donner les premieres idées de la peinture d'impression (1). Les sauvages, qui n'ont pas seulement la plus légere idée de nombre d'arts qui nous sont très-familiers, & auprès desquels il faudra toujours se reporter, lorsqu'on voudra raisonner sur l'origine ou l'ancienneté d'une opinion, d'une coutume, d'un art, connoissent la peinture d'impres-

(1) Voyez Junius, *de pictura veterum*, *Roterodami*, 1694; dissertation de M. l'abbé Fraguier, mémoire de l'académie des belles-lettres, vol. 1, page 75, tom. 25; dissertation de M. de Caylus, ce célebre interprete de Pline sur la peinture.

sion : ils peignent leurs arcs, leurs javelots, leurs carquois, leurs canots. L'usage de ces peuples, qui, pendant tant de siecles, ont conservé l'heureuse simplicité de leurs notions primitives, nous atteste, mieux que toutes nos conjectures & celles des auteurs, que la peinture d'impression est un des premiers arts découverts.

Nous voyons dans Homere que cet art étoit bien connu des Grecs, puisque le vaisseau d'Ulysse, allant au siége de Troies, étoit peint en rouge (1). La table sur laquelle Nestor offre des rafraîchissements à Patrocle, est peinte en bleu (2). On étoit donc déjà dans l'usage de mettre en couleur les bois & les meubles. Salomon, près de deux cents ans après, avoit fait peindre les murailles de son temple, *& fecit picturas egredientes & quasi prominentes de pariete*, liv. 3, des rois, &c.

L'époque de la découverte intéresseroit peu, si au moins on connoissoit quels étoient les procédés des anciens; mais les auteurs nous laissent là dessus dans la plus profonde ignorance. Il y a mieux; depuis l'intervalle immense de ces temps reculés jusqu'à nos jours, nous ne connoissons sur la peinture d'impression aucun mémoire bien instructif. Tâchons que la postérité ne puisse pas faire à notre siecle le même reproche.

La description de cet art contiendra plusieurs chapitres. Le premier traitera des outils qui garnissent l'atelier du peintre d'impression. Le second fera connoître les matieres, soit naturel-

(1) Iliade, liv. 2, v. 144.
(2) Iliade, liv. 11, v. 628.

les, soit artificielles, qui entrent dans la composition des couleurs. Dans le troisieme, on considérera les liquides qui servent à les broyer & à les détremper. Dans le quatrieme, la maniere de composer, combiner, broyer & détremper les couleurs. Enfin, le dernier traitera de leur application sur toutes sortes de sujets en bâtiments, équipages, toiles, &c. Cette partie sera terminée par des observations sur les accidents qui peuvent arriver à ceux qui s'adonnent à peindre ; accidents connus sous le nom de coliques des peintres.

CHAPITRE PREMIER.

Des outils qui doivent garnir l'atelier du peintre.

A PEINE un bâtiment est-il élevé, à peine les constructions nécessaires sont-elles terminées, que l'empressement de jouir appelle le peintre d'impression, & lui confie le soin de la décoration & des embellissements. Celui qui voyoit avec tranquillité les progrès lents de la bâtisse, devenu tout-à-coup impatient, sans attendre que les murs soient secs, que les plâtres soient essuyés, ne laisse souvent pas à l'artiste le temps de se disposer à ses travaux. Il faut que celui-ci prévienne le desir ; qu'expéditif dans ses opérations, il surmonte les obstacles que l'humidité lui oppose sans cesse, & qu'il se hâte de rendre promp-

tement les lieux, non-seulement décorés, mais encore en état d'être habités.

Tout le bâtiment devient son atelier : d'abord ce n'est qu'un simple ouvrier dont le premier soin est de peindre au dehors, les escaliers, les rampes, les grilles, les croisées, les portes, les treillages ; au dedans, de blanchir les plafonds, & de mettre en couleurs les lambris, les parquets, &c. Il donne à tous les sujets la teinte choisie, & il la donne uniforme ; mais il faut varier l'embellissement, flatter la vue : ici paroît l'artiste ; il remarque les expositions, mesure la hauteur & la chûte des jours, devine les effets, combine avec eux les teintes, & répand par-tout les couleurs les plus agréables : enfin, se développe le décorateur ; il travaille souvent, à la vérité, sur les desseins de l'architecte ; mais c'est lui qui fait respirer le marbre, le stuc, l'or ; qui dessine un lointain, ménage une perspective, fait imiter les plus grandes richesses de la nature & de l'industrie ; qui du salon au boudoir, de la galerie au jardin, de l'oratoire à la salle de spectacle, va multiplier les charmes d'une décoration variée qui plaira sans cesse à l'œil sans le rassasier, & lui fera à chaque instant admirer de nouvelles beautés, en lui ménageant de nouvelles surprises.

Sous ces trois changements que le peintre d'impression est obligé de subir, il n'est pas, pour ainsi dire, le même homme. Dans son premier état, c'est un être passif, toujours asservi, toujours commandé. Dans le second, il combine, à la vérité ; mais ses combinaisons qui sont toujours subordonnées, & très-souvent arrêtées par les idées d'un amateur impérieux qui

fait tout fléchir ſous le poids d'une volonté, que quelquefois le caprice dirige, ne ſont preſque que le réſultat d'une ſcience d'habitude, qu'un rapport d'effets connus avec ceux qu'il veut produire. Mais comme décorateur, il n'a plus de maître ; le plan donné, il prend l'eſſor, ſes travaux ne ſont plus contredits, il n'eſt pas froidement aſſervi à l'imagination d'un autre, ſon goût, ſon goût ſeul le conduit & l'inſpire.

Il s'en faut beaucoup que nous tentions de ſuivre le peintre d'impreſſion dans ſes trois métamorphoſes. C'eſt du goût & des grands maîtres qu'il faut prendre des leçons dans les deux dernieres ; & loin de vouloir en donner, nous ſommes nous-mêmes tous les jours dans le cas de les recueillir ; nous ne voulons qu'ébaucher l'artiſte, préſenter à l'amateur les ſuccès faciles de la peinture d'impreſſion, lui en offrir les connoiſſances préliminaires, & faciliter les procédés qui ſont ſeuls du reſſort de la main, & pour leſquels il faut plus d'habitude que d'intelligence.

En entrant dans l'atelier du peintre, les outils ſont les premiers objets qui frappent la vue : occupons-nous ſuccinctement toutefois, à les faire connoître & à en décrire l'uſage.

Les plus eſſentiels au peintre ſont ceux qu'on diſtingue en *broſſes & pinceaux*, tous de différentes groſſeurs. Les broſſes ſont faites, ou de ſoie de ſanglier ſeule, ou de ſoie de ſanglier mêlée de celle de porc ; elles doivent être droites, en forme ronde, & leur ſurface doit préſenter une forme plate, ébarbée finement : il eſt aſſez difficile d'en trouver de bonnes.

Une demi-heure avant que de s'en ſervir, il faut les tremper dans l'eau, pour ôter la ſciure

qu'on y a mise pour la serrer, & pour enfler la ficelle & le bois ; l'eau fait faire à tout son effet, en resserrant davantage l'une & maintenant l'autre, elle empêche que les poils ne se défassent, & la brosse ne se démanche : ensuite on nettoie bien la brosse pour en faire sortir l'eau ; elle peut servir alors à toutes sortes d'usages, soit pour la détrempe, soit pour l'huile.

On peut mouiller de même les brosses en détrempe, dont on ne s'est pas servi depuis longtemps ; mais on ne pourroit pas le faire pour les brosses qui ont été employées à l'huile.

Les *pinceaux* sont faits de poils de blaireau, ou de petits-gris, qu'on enchâsse dans des tuyaux de plume, depuis celle du cygne jusqu'à celle de l'allouette. Ils doivent, ainsi que les petites brosses, ne point se ployer, présenter une pointe ferme, & former la pointe lorsqu'on les mouille : il faut avoir soin de les bien nettoyer quand on ne s'en sert plus.

Le *pincelier* est un petit vase communément de cuivre ou de fer-blanc, plat par dessous, arrondi par les deux bouts, & séparé en deux par une petite plaque posée au milieu, de maniere qu'on la voie ; on met de l'huile ou de l'essence dans un des côtés pour nettoyer les pinceaux. En les trempant dedans, on les presse entre le doigt & le bord du vase ou de la plaque, afin que l'huile tombe avec les couleurs qu'elle détache du pinceau dans l'autre partie du vase où il n'y a point d'huile nette. Les doreurs, comme on le verra, emploient ces restes de couleurs qui tombent dans le pincelier, après les avoir laissé exposées l'espace d'une année au soleil.

La *palette* est une planche de bois fort serré,

mince, de figure ovale ou carrée, un peu plus menue aux extrêmités qu'au centre ; l'endroit le plus épais n'a tout au plus que deux lignes. On y fait sur le bord un trou de figure ovale, & assez grand pour pouvoir y fourrer tout le pouce de la main gauche, & un peu plus. Ce trou est taillé de biais dans l'épaisseur du bois, & comme en chanfrein, en sorte que la partie de dessous la palette, & qui est vers le dedans de la main, est un peu tranchante. A l'opposite, c'est celle de dessus ; car la palette s'appuie en partie sur le bras : on s'en sert pour les décorations & les ornements.

Le bois de palette est ordinairement de poirier ou de pommier, rarement de noyer, à cause qu'il se tourmente trop ; c'est-à-dire, qu'il est trop sujet à se bomber & à perdre son niveau. On imbibe le dessus de la palette, quand elle est neuve, avec de l'huile de noix sicative, qu'on y met à plusieurs reprises à mesure que l'huile seche, & jusqu'à ce qu'elle ne s'imbibe plus dans le bois. Quand l'huile est bien séchée, on polit le dessus de la palette en le ratissant avec le tranchant d'un couteau, & on le frotte avec un linge trempé d'huile de noix ordinaire.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile, qu'on arrange au bord d'en haut, qui est celui qui est le plus éloigné du corps ; quand on tient la palette à la main, l'on place les couleurs les unes à côté des autres par petits tas, de façon qu'elles ne puissent pas se toucher ; les plus claires ou blanches, vers le doigt de la main ; le milieu & le bas de la palette servent à faire les teintes, & le mélange des couleurs avec le couteau.

On nettoie la palette, en ôtant avec le bout du couteau toutes les couleurs qui peuvent encore ſervir; on la frotte avec un morceau de linge, & l'on y met enſuite un peu d'huile nette pour la frotter encore & la nettoyer parfaitement avec un linge propre. S'il arrivoit qu'on y laiſſât ſécher les couleurs, il faudroit la ratiſſer promptement avec le tranchant du couteau, en prenant garde d'en hacher le bois, & la frotter enſuite avec un peu d'huile.

On ſe ſert de regles pour travailler en architecture; elles doivent être de bois de poirier, abattues en chanfrein, comme des regles à deſſiner: il faut auſſi un plomb, au bout duquel on attache une ficelle de fouet très-fine, il ſert à prendre l'aplomb; une équerre, un compas pour le décore, & pour diſtribuer les panneaux d'appartements.

Tous les vaſes dont on ſe ſert pour mettre les couleurs doivent être verniſſés; par cette précaution, elles s'y deſſechent moins.

Le *couteau* eſt une lame plate, flexible, également mince de chaque côté, arrondie par une de ſes extrêmités, & emmanchée par l'autre dans un manche de bois roux & léger.

Nous parlerons plus au long de la pierre à broyer, & de la molette.

CHAPITRE II.

Des couleurs, & des matieres qui entrent dans la compoſition des couleurs.

SANS entrer dans l'examen de ce que c'eſt que la couleur, relativement à la lumiere qui la produit, ou aux ſens qui la reçoivent, & aux ſenſations qu'elle procure (1), il nous ſuffit de ſavoir que ſi le ſoleil, par la compoſition de ſes rayons, offre au phyſicien ſept couleurs, la terre en ouvrant ſon ſein, le chimiſte par ſes travaux préſentent à l'induſtrie humaine des matieres colorées, qui, par elles ſeules ou par leur réunion, ſaiſiſſent le ton & la vérité des couleurs céleſtes.

La phyſique des cieux diſtingue deux ſortes de couleurs, les primitives & les ſecondai-

(1) La couleur eſt-elle une qualité réſidante dans les ſujets colorés, & indépendante de la lumiere ? Eſt-ce ſeulement le produit de ſes vibrations & réfractions ? La doit-on à la réfrangibilité de ſes rayons ; ou bien, eſt-ce l'action de la lumiere qui met en mouvement l'organe de telle ou telle maniere ? Enfin, la tranſmutation des couleurs produite par le mêlange eſt-elle réelle, ou n'eſt-ce qu'une apparence, une ſimple erreur de la vue ? Queſtions bien intéreſſantes ſans doute, mais ſur leſquelles, comme ſur nombre d'autres, la phyſique n'aura peut-être jamais de ſolution bien nette. Étudions la nature, en cherchant la vérité ; eſpérons la trouver à l'aide des faits, & non pas des raiſonnements hypothétiques.

res : les primitives ſont, le rouge, l'orangé, le jaune, le verd, le bleu, l'indigo, le violet, & leurs nuances. La réunion confuſe dans la même denſité de ces ſept couleurs primitives produit le blanc, & leur abſence le noir. Les couleurs ſecondaires ou hétérogenes ſont celles qui ſont produites par la combinaiſon & le mêlange des premieres.

La phyſique des ſubſtances terreſtres colorées connoît auſſi pour couleurs primitives, le rouge, le verd & le jaune ; mais elle contrarie ſur les autres le ſyſtême de Newton ; car le bleu, l'indigo, le violet, l'orangé ne ſont chez elle que le réſultat des compoſitions. Ici, le brun eſt une couleur poſitive ; là, elle n'eſt que ſecondaire, & ne peut ſe produire que par des mêlanges. Dans l'hypotheſe de la lumiere, le noir n'eſt rien ; il n'exiſte (ſi l'on peut ſe ſervir de cette expreſſion pour une choſe qui n'exiſte réellement pas) que par l'abſence des autres ; au lieu que l'induſtrie humaine a ſu le trouver dans la décompoſition de mille matieres différentes ; enfin, le blanc, & c'eſt ici où la contrariété eſt la plus frappante, le blanc eſt dans l'un un mêlange confus de ſept couleurs primitives, il n'exiſte que par leur réunion, & chacune de ces ſept couleurs primitives peut ſubſiſter ſans le produire : au lieu que le blanc matériel exiſte ſeul indépendant des autres couleurs ; bien plus, il en eſt, pour ainſi dire, la baſe eſſentielle, puiſqu'on le mêlange avec les matieres qui donnent les couleurs primitives, & qu'il ſe marie avec les ſecondaires pour en faire des teintes variées à l'infini. Ce n'eſt pas que chaque couleur ne puiſſe ſubſiſter ſans être alliée au blanc ;

mais excepté quelques ocres, comme nous allons le dire, il n'eſt pas aiſé d'employer les ſubſtances qui donnent des couleurs, à cauſe de leur légéreté : n'ayant pas de corps, lorſqu'elles ne ſont pas mêlangées avec le blanc, elles peignent & maſquent moins les ſujets qu'elles couvrent.

Laiſſons aux phyſiciens & aux naturaliſtes le ſoin d'expliquer les différences, les variétés & leurs cauſes ; il nous ſuffit de ſavoir qu'il n'eſt point de couleur primitive céleſte, qu'il n'en eſt point de ſecondaire dont nous ne puiſſions rendre le ton par les diverſes combinaiſons des matieres, ſoit terreſtres, ſoit chimiques.

Il n'eſt pas néceſſaire, je crois, de prévenir mes lecteurs, que je ne traite les couleurs que par leur rapport avec la peinture d'impreſſion ; tout ce que je vais dire n'a pour objet ni la teinture, ni ce que j'appelle la peinture par excellence.

Les couleurs qu'emploie la peinture d'impreſſion ſont, ou naturelles, ou compoſées ; les premieres ſont tirées ou des minéraux ou des végétaux ; les autres proviennent du mêlange & de la combinaiſon qu'on en fait : nous ne nous arrêterons ici qu'à donner une notice des principales matieres terreſtres & de celles de compoſition qui produiſent les couleurs primitives (1) ; nous indiquerons enſuite la com-

(1) Cette notice ſera, nous le préſumons, ſuffiſante pour les amateurs & les artiſtes, qui ne cherchant qu'à procéder, n'ont beſoin que d'avoir aſſez de connoiſſances pour faire eux-mêmes le choix des ſubſtances, & ſe déplairoient aux détails des autres diſcuſſions. Nous nous

binaiſon

binaiſon qu'il en faut faire, pour rendre le ton donné d'une couleur ſecondaire : l'habitude & la réflexion apprendront aiſément comment on doit s'y prendre pour varier les nuances.

SECTION PREMIERE.

Des principales matieres naturelles ou de compoſition, qui donnent les couleurs primitives.

Blanc.

Le blanc de plomb, la céruſe, le blanc de Bougival, dit d'Eſpagne, le blanc de craie ſont les matieres qui donnent le blanc.

Le *blanc de plomb*, que d'autres appellent céruſe pure, eſt une matiere blanche, caſſante, qu'on enleve du métal appellé *plomb*, & qui, au bout de pluſieurs années, ſe trouve convertie en écailles. Comme cette opération eſt fort longue, on ſe procure du blanc de plomb, en coupant de ce métal en lames fort minces, qu'on poſe ſur des bois mis en travers dans un vaſe, au fond duquel on a eu ſoin de verſer la hauteur de quatre à cinq doigts de fort vinaigre. Le vaſe ou pot bien luté, on le met ſur un feu modéré, ou

---

propoſons, pour compléter à cet égard notre ouvrage, ſi jamais nos affaires nous le permettent, de donner un jour au public, l'art du *fabricant & du marchand de couleurs*, qui n'eſt ni moins curieux, ni moins inſtructif que celui que nous préſentons. La manufacture que nous venons d'établir, nous a procuré des connoiſſances qui ne feront ſûrement que s'accroître par le travail, l'aſſiduité & les ſoins que nous y portons pour la faire remarquer. On en trouvera les détails à la fin de cet ouvrage.

ſur des cendres chaudes, ou encore mieux dans le travail en grand, dans du fumier pendant dix jours. On découvre le pot, on trouve ces lames plus volumineuſes, & couvertes en pieces blanches, dures & friables, qu'on appelle *blanc de plomb en écailles*. Quelquefois au milieu de ces écailles, il reſte de petites feuilles de plomb qui ne ſont pas calcinées, il faut les ſéparer comme inutiles dans le blanc; quelquefois auſſi elles ſont couvertes d'une matiere graſſe & jaune, qu'il faut ratiſſer avant que de les broyer; ce qui peut venir des lames de plomb, qui n'étoient pas bien nettes par deſſus lorſqu'on les a enfermées dans le pot.

Le blanc de plomb en écailles eſt, ſans contredit, le plus beau blanc dont puiſſe ſe ſervir la peinture. Quand on le veut ſuperbe, il faut le broyer à quatre repriſes différentes avec de l'eau bien claire, & le plus promptement poſſible. Plus il eſt broyé, plus il devient blanc. Il y en a qui le broient d'abord avec du vinaigre, (croyant que par ſon analogie avec ce liquide, il doit devenir plus blanc) & enſuite le lavent à l'eau; mais nous conſeillons de le broyer tout de ſuite à l'eau.

Quand il eſt bien broyé, ſi on veut le garder, on le laiſſe ſécher en *trochiſques* ou petits grains, dans un endroit bien propre, où l'on ne faſſe pas de pouſſiere : il ſe conſerve très-bien. Si, au contraire, on veut le mettre à l'huile, il faut, lorſqu'il eſt bien broyé pour la quatrieme fois, y incorporer de l'huile d'œillet très-blanche; ce qui ſe fait en battant avec la molette le blanc à petits coups répétés, pour en faire ſortir l'eau, que l'on remplace par l'huile : on le rebroie en-

ſuite très-fin, par petite partie ; on le dépoſe dans un vaſe ou pot de terre verniſſé, en y mettant environ un demi-pouce d'eau deſſus pour le conſerver, & empêcher qu'il ne ſe forme de la peau.

La préparation à l'eau rend le blanc de plomb, & plus fin, & plus blanc ; ce qui n'arriveroit pas ſi on le broyoit tout de ſuite à l'huile. C'eſt de ce beau blanc, ainſi préparé, dont on ſe ſert pour glacer ſur les blancs de céruſe, ou pour rechampir, &, quoique très-dangereux, à donner de l'éclat à la peau. Le meilleur venoit autrefois de Veniſe ; les Anglois & les Hollandois ſe ſont emparés de cette branche de commerce. Plus induſtrieux que nous, ils achetent dans nos contrées le plomb & le vinaigre dont elles ſont abondamment pourvues, en fabriquent le blanc de plomb & la céruſe qu'ils nous vendent. Les procédés de cette manipulation étant bien ſimples, ayant d'ailleurs les matieres premieres, il ſeroit très-aiſé cependant à la France, en établiſſant quelques fabriques, de faire tomber les manufactures étrangeres, & d'en revendre à toute l'Europe : ce ſeroit certainement une ſource du produit le plus conſidérable.

La *céruſe* eſt ce même blanc de plomb broyé avec de la craie ou marne ; celle qui nous vient de Hollande eſt plus d'uſage dans la peinture. Quand nous diſons que la céruſe eſt broyée avec de la craie ou marne, nous ne croyons pas que l'on réuſſît en France, avec les marnes & craies blanches qu'elle produit, à faire d'auſſi bonne céruſe que celle des Hollandois ; elles ſont trop légeres, trop friables. Le mêlange qu'on en pourroit faire, ne lui donneroit pas aſſez de conſiſtance ; il faut que celles des Hollandois aient plus

de corps & de denſité que les nôtres, & que leur nature approche beaucoup de celle des ocres, dont elles paroiſſent réunir les propriétés; car la céruſe de Hollande eſt lourde & a beaucoup de corps, le blanc de plomb n'en ayant pas par lui-même; comment la céruſe en acquerroit-elle, ſi elle ne recevoit ce corps des marnes qu'on y mêlange ?

La céruſe ſe diſtingue du blanc de plomb par ſa couleur, qui eſt moins blanche; & par ſon poids, qui, à volume égal, eſt moins lourd. Elle eſt la baſe de toutes les couleurs, c'eſt-à-dire, qu'on la mêlange avec toutes; elle leur donne du corps, les rend plus belles & plus brillantes : indépendamment de ces propriétés, que les matieres colorées acquierent par leur mêlange avec le blanc de céruſe, elles deviennent beaucoup plus utiles pour la peinture, en ce que la couleur couvre & maſque bien mieux le ſujet que s'il n'y avoit pas de blanc; qu'elles ſont plus promptes à ſécher, parce que la céruſe étant compoſée de minéral & de terre, pouſſe davantage au ſicatif; propriété qu'elle tient du minéral, & que la terre dont elle eſt mêlangée ne lui donneroit jamais.

On vend quelquefois, dans le commerce, de la céruſe qui vient de Rome, belle, lourde, fort blanche, mais fort chere : j'en ai peu vu, & ne ſuis pas en état de dire ce que c'eſt, ne l'ayant point obſervée. On vend auſſi des céruſes de *Crems*, petite ville d'Allemagne dans la Baſſe-Autriche, ſur le Danube; elles ſont plus belles que notre céruſe, mais elles le ſont moins que notre blanc de plomb : d'ailleurs, elles ſont cheres.

Voici le procédé qu'on peut employer pour distinguer la céruse d'avec la craie. Creusez avec un couteau un charbon neuf; allumez-le, jetez dans le creu un peu de céruse broyée entre deux doigts, soufflez sur le charbon pour animer le feu; la céruse jaunira, & après quelques minutes il paroîtra des globules métalliques & brillants, c'est le plomb revivifié par le phlogistique du charbon. Cet effet n'arrivera pas, en exposant la craie à la même épreuve, parce qu'elle est une terre calcinable, produite par les débris des substances animales testacées ou crutacées; mais elle ne contient aucune chaux métallique.

Cette observation est tirée d'un mémoire de MM. Pinard & le Chandelier, nommés par l'académie royale des sciences de Rouen, pour examiner les observations de M. de Saint-Martin, sur les effets de la céruse dans le cidre.

Le *blanc de Bougival*, autrement *blanc d'Espagne*, est une terre ou marne blanche, qui se fond très-facilement dans l'eau, & qui ne s'emploie qu'en détrempe, ou avec le blanc de céruse dans la détrempe vernie, lorsqu'il y a plusieurs teintes ou nuances à faire: la céruse en acquiert du corps & se travaille plus aisément. Jamais on ne s'en sert à l'huile, parce qu'il n'a pas assez de corps lorsqu'il y est mêlangé: on le vend en pains dans le commerce. Voici comme on le prépare. Quand la marne est tirée, pour la purifier & lui ôter son gravier, on la fait délayer dans de l'eau très-claire, mise dans un vaisseau bien net, & on la laisse rasseoir; ce qui se fait aisément sans aucune manipulation: on jette cette premiere eau, ordinairement jaune & sale. On lave cette marne de nouveau, jusqu'à ce que

l'eau devienne blanche comme du lait, alors on la transvase, & encore mieux on la passe à grande eau par un tamis de soie; là elle dépose, on vuide l'eau sans agiter le fond, & on pétrit le dépôt lorsqu'il est en consistance de pâte. Il seche & durcit à l'air; le plus fin se durcit en petits bâtons; & les dernieres potions du lavage, qui sont toujours plus grossieres, se moulent à grosses masses d'une livre à vingt onces, qu'on laisse sécher & durcir à l'air, & qui servent à la peinture. Nous sommes entrés dans ce détail, parce que c'est ainsi qu'on peut nettoyer & laver toutes les terres nécessaires à notre art.

Le *blanc de craie* est à peu près de même nature que le blanc de Bougival, à la réserve qu'il est plus dur; on s'en sert à faire des crayons, à blanchir des plafonds. La craie dont on le tire est une terre calcaire, friable, farineuse, s'étendant considérablement dans l'eau, qu'on trouve en grande quantité en Champagne, en Bourgogne, à Meudon près de Paris, & dans d'autres endroits du royaume.

ROUGE.

Le rouge & ses nuances, que produisent l'ocre rouge, le rouge brun, le rouge de Prusse, le cinnabre, le vermillon, les laques, le carmin, est une des couleurs primitives qui jette le plus d'éclat, & qu'on varie à l'infini avec d'autres couleurs, ou plus claires, ou plus brunes. Les peintres d'impression n'en font guere usage que pour les carreaux d'appartements; l'uniformité d'une teinte rouge ne flatte pas assez la vue. Quoi qu'il en soit, nous allons faire connoître

toutes ces matieres, dont au surplus les peintres en tableaux se servent plus volontiers pour préparer leurs toiles, & pour soutenir les autres couleurs.

Les *ocres*, en général, sont des terres mêlangées, grasses, pesantes, qui ont de la saveur, & une couleur dont l'intensité s'augmente par l'action du feu. On prétend qu'elles se forment des métaux, tels que le zinc, le fer, le cuivre, qui se sont vitriolisés, puis déposés avec les terres. Les ocres rouges naturelles ont toutes subi une chaleur seche, assez vive pour passer à cette couleur. Quelle que soit d'ailleurs la cause de cette chaleur souterraine, on y reconnoît les métaux par la couleur qu'elles tiennent d'eux, par leur poids, qui surpasse celui des terres ordinaires, & par leur réduction. Il y a des ocres de différentes especes; elles varient considérablement entr'elles pour la couleur, la densité; ce qui vient de la quantité plus ou moins grande des terres étrangeres avec lesquelles elles sont mêlées. Presque toutes les terres dont se sert la peinture, sont des ocres; du moins de savants naturalistes pensent que la terre verte de montagne, la terre de Vérone, la terre d'ombre, la terre de Cologne, & toutes les autres dont nous allons parler, doivent être rangées dans la classe des ocres (1).

L'*ocre rouge* est une terre rouge plus ou moins foncée, dont on se sert dans la peinture pour les

(1) Il y a trois mines en Berri très-abondantes en ocres; tous les jours on en découvre dans nos provinces. Voyez les mémoires de l'académie, sur-tout celui de M. Guettard.

carreaux d'appartements ; celle qu'on vend plus communément dans le commerce, comme *ocre rouge*, eſt celle qui a acquis cette couleur par la calcination. Il faut la choiſir nette, fragile & haute en couleur.

On nous apporte d'Angleterre une eſpece d'ocre rouge, qu'on appelle *rouge-brun*, ou *brun-rouge d'Angleterre*, bon pour la détrempe & à l'huile, qui ſert auſſi à peindre les carreaux d'appartements, les chariots, & qui, mêlangée avec le plâtre, donne les couleurs de brique.

Le *rouge de Pruſſe* eſt une terre calcinée, donnant un rouge imitant le vermillon, qui ſert communément aux peintres d'impreſſion à mettre des carreaux en rouge, & aux peintres à talents, pour leurs tableaux. Il eſt plus beau, plus vif que le brun-rouge.

Le *cinnabre* eſt une matiere minérale, dure, compacte, peſante, brillante, cryſtalline, très-rouge, compoſée de ſoufre & de mercure, extrêmement unis, & ſublimés par l'action du feu. On en diſtingue de deux ſortes, le naturel & l'artificiel. Le premier ſe trouve dans les mines de mercure, & le ſecond ſe compoſe en mêlant du mercure avec du ſoufre, en faiſant ſublimer ce mêlange, qu'on trouve au haut du vaiſſeau en maſſe dure, par longues aiguilles, tirant un peu ſur le violet-brun. Il faut choiſir ce dernier en belles pierres, fort peſantes, brillantes, à longues & belles aiguillettes, & d'une belle couleur rouge. Lorſqu'il eſt broyé long-temps, il ſe réduit en poudre fine, & donne une des plus belles couleurs rouges qu'il y ait : il y en a qui l'appellent alors *vermillon*, qu'il ne faut pas confondre avec le *vermillon d'Angleterre*, qui nous vient

en poudre, moins beau, d'une nuance plus pâle, & que nous croyons n'être autre choſe qu'un mêlange de mine (1) & de cinnabre bien pulvériſés enſemble, plus ou moins beau ſuivant la doſe de mine (2). C'eſt de ce dernier vermillon dont il y a tant de prix différents, dont on ſe ſert pour les trains d'équipages, pour rougir la cire d'Eſpagne, teindre les tranches de livres. Ce vermillon ſe détrempe facilement à l'huile, ou avec la colle, ſi l'on veut s'en ſervir en détrempe, ou avec la gomme Arabique pour la miniature, & n'eſt pas ſujet à changer de couleur.

Le *carmin* eſt une fécule ou poudre, d'un très-beau rouge foncé & velouté, qu'on tire de la cochenille par le moyen de différents acides & alkalis, tels que l'alun de Rome, la ſoude, &c. On y faiſoit autrefois infuſer du chouan & de l'autour, mais leur extrême rareté fait qu'on s'en paſſe. J'en fabrique. Il doit être en poudre impalpable, & haut en couleur; il ſert à peindre en miniature, & pour faire les draperies des tableaux de conſéquence. Nous l'employons quelquefois dans les décorations, pour, dans les couleurs vigoureuſes, ſoutenir la laque.

Les *laques*, en général, ſont des corps, ou chimiques, ou terreſtres, auxquels on donne une teinture. On obtient les premiers par l'efferveſ-

(1) Mine, ou minium.

(2) C'eſt ainſi que nous nous énoncions dans notre ſeconde édition. Des recherches particulieres nous ont appris que les Hollandois le faiſoient avec de l'étiops minéral & du plomb limé, grenaillé en chaux ou minium. Nous donnerons le détail de cette ſuperbe opération dans notre art du fabricant de couleurs.

cence d'une liqueur alkaline saturée d'une liqueur acide ; ils sont clairs, transparents, inaltérables, & ne perdent jamais la couleur dont ils sont teints. Les seconds, qui le sont, ou avec des craies blanches, ou avec de l'amidon, ne sont pas, à beaucoup près, aussi avantageux pour la peinture ; on les reconnoît à leur très-grande légéreté, leur prompte dissolution & leur opacité. C'est par la composition de ces corps qu'on distingue les laques en fines ou ordinaires, & c'est à la nature de la couleur qu'on les teint, qu'on les différencie en vraies ou fausses.

La *laque* rouge, fine, vraie, dite laque de Venise ou de Florence, est celle dont le corps chimique est teint avec de la cochenille. Cette dénomination de Venise ou de Florence lui vient de ce qu'elle doit à l'une de ces deux villes son origine : on n'en tire plus de cette ville, depuis qu'on en fabrique d'aussi belles à Paris ; on les distingue en laque fine carminée, & en laque fine. On s'en sert pour le tableau, pour la décoration : il faut la choisir haute en couleur, nette, claire.

Celle qu'on teint avec du bois de Brésil ou d'autres bois, s'emploie pour la peinture d'impression. Je fabrique des unes & des autres, tant solides que liquides.

La *laque plate*, qui vient d'Italie, sert beaucoup pour la décoration : on la broie à l'eau ; elle donne une belle laque brune, en y incorporant de la cendre gravelée : elle est préférable à la laque fine pour la décoration.

JAUNE.

L'*ocre jaune*, qu'on emploie ordinairement

dans les couleurs de bois, & plus communément pour de gros ouvrages de peinture, s'emploie pure à l'huile & à la détrempe. Sur sa nature & le choix, voyez ci-dessus l'*ocre rouge*.

L'*ocre de rue* ou *de rut*, ou *le jaune obscur*, est une terre naturelle, qui se prend aux ruisseaux de mine de fer, qu'on emploie aussi pour imiter les couleurs de bois. La calcination lui donne une belle couleur; il imite & peut suppléer à la terre d'Italie : il faut le choisir.

Le *jaune de Naples* est une espece de crasse qui s'amasse autour des mines de soufre qu'on dit provenir des laves du mont Vésuve; c'est le plus beau jaune. Sa couleur est plus douce, & sa substance plus grasse que celle des orpins, des massicots & des ocres. Il s'allie, se marie avec les autres couleurs, & les adoucit; mais il demande des soins particuliers pour sa préparation : il faut le broyer sur un porphyre ou un marbre, & le ramasser avec un couteau d'ivoire, car la pierre & l'acier le font verdir. Il sert pour les fonds chamois, les beaux jaunes imitant l'or, & pour les équipages (1).

(1) Je suis ici l'opinion commune & reçue, que le jaune de Naples provient des laves du mont Vésuve. M. Fougeroux de Bondaroy, dans une dissertation insérée, page 303, dans les mémoires de l'académie de 1766, soutient que le jaune de Naples est une composition connue à Naples, sous le nom de *giallolino*, dont un particulier a seul le secret. N'ayant pu le découvrir lors de son voyage en Italie, ses recherches chimiques lui ont appris qu'il se composoit avec de la céruse, de l'alun, du sel ammoniac, de l'antimoine diaphorétique. Je renvoie à la dissertation, & me fais un plaisir de rendre hommage à l'habile physicien qui a bien voulu nous

Terra merita, ou *curcuma longa*, ou *safran des Indes*, eſt une petite racine qui approche, en figure & en groſſeur, du gingembre : cette racine dure, ou comme cornée, jaune en dehors & en dedans, qui naît en pluſieurs lieux des grandes Indes, d'où on nous l'apporte ſeche, peint en jaune approchant le ſafran, & ſert à donner une couleur d'orange. On doit la choiſir fort odorante, nouvelle, peſante, compacte, bien nourrie, de couleur jaune ſafranée. On l'emploie pour peindre les parquets.

Le *ſafran bâtard* ou *carthame*, appellé par les droguiſtes *ſafranum*, donne auſſi une couleur qui, bouillie dans l'eau, tire ſur l'orange, & ſert à peindre les parquets d'appartements. Il faut

---

communiquer cette découverte, qui pourra un jour devenir l'objet d'une branche de commerce en France. Le parfait verniſſeur, qui a cité là deſſus le mémoire de l'académie, s'eſt bien gardé de le citer, ni de lui rendre juſtice. C'eſt, ſans doute, un trait d'ingratitude ; mais il réſulte un mal bien plus conſidérable de cette réticence ; car ceux qui auront lu Pomet, Lémery, le dictionnaire des arts de Corneille, l'encyclopédie, la diſſertation de M. Guettard ſur les ocres, citée ci-deſſus, l'œuvre poſthume de M. de Montami, le dictionnaire de peinture, qui tous aſſurent que le jaune de Naples eſt une terre ou un minéral, qui ſe trouve aux environs de cette ville, & qui liront dans le parfait verniſſeur une compoſition de jaune de Naples, croiront aiſément que c'eſt une erreur de plus ; au lieu que s'il eût cité ſon auteur, M. Fougeroux, il auroit d'abord commencé à balancer les ſuffrages ; de là il eût fait naître la curioſité de ſavoir de quel côté ſe trouve l'erreur. Le fait éclairci, un habile ouvrier peut employer des procédés, tenter des expériences, &, d'après un auteur avoué & reconnu pour ſavant, partir de ce point pour pénétrer plus avant dans le vaſte pays des découvertes.

le choiſir haut en couleur, approchant du ſafran véritable. L'Alſace & la Provence nous en fourniſſent, mais le plus beau nous vient du levant.

On compoſe des jaunes qu'on appelle *ſtil de-grain clair*, en teignant dans une décoction de graine d'Avignon, où l'on mêle un peu d'alun de glace, une eſpece de craie ou marne blanche qui vient en Champagne aux environs de Troies, dont on forme des pâtes ou petits pains, qu'on fait ſécher. On le broie pour la détrempe & pour l'huile; il faut le choiſir tendre, friable, de couleur jaune doré; il donne une couleur jonquille, & on en fait des jaunes de différentes nuances, en le mêlant avec plus ou moins de blanc. On l'emploie pour teindre des parquets, & dans les décorations. J'en fabrique. La *graine d'Avignon*, qui ſert à faire ce ſtil-de-grain, provient d'un arbriſſeau nommé petit *noirprun*, qui croît vers Avignon; il faut la choiſir ſeche, aſſez groſſe, & bien nourrie. On fait auſſi des ſtils-de-grains comme ceux de Troies, qu'on emploie pour les parquets, avec des infuſions de *gaude*, qui eſt une plante qu'on cultive en terre graſſe dans le Languedoc, la Normandie, la Picardie, & en pluſieurs autres lieux : elle devient jaune en ſéchant.

La compagnie des Indes nous a quelquefois apporté à l'Orient une graine, qu'on appelloit dans le commerce *graine d'ahoua*, dont je ne décrirai ni l'origine, ni la ſubſtance, mais qui, employée en ſtil-de-grain, eſt ſuperbe en peinture : elle eſt auſſi belle que l'orpin, ſe ſoutient beaucoup mieux, & n'en a point les inconvénients.

Verd.

Le *verd-de-gris* ou *verdet* eſt une rouillure de cuivre pénétré & raréfié par la vapeur acide du vin, qui paſſe à l'état du vinaigre. On en fait beaucoup en Languedoc, en Provence, à Grenoble, où le marc de raiſin a beaucoup de force pour pénétrer le cuivre, & l'empreindre de ſon acide : on l'emploie communément à peindre les treillages ; quand il eſt diſtillé, il ſert dans les verds au vernis, faiſant de très-beaux verds par le mêlange qu'on en fait avec du blanc : diſſous dans l'eau chaude par le moyen du tartre, on en tire une teinture qui ſert à enluminer, & principalement dans le lavis coloré des plans, pour repréſenter la couleur d'eau. On ne s'en ſert point pour les couleurs en détrempe. Il faut en mêler le moins qu'on peut avec les couleurs à l'huile ; car lorſqu'il eſt ſéché, il les fait foncer quand on les vernit, & les fait jaunir quand on ne les vernit pas : il eſt en outre fort dangereux à employer. Si on veut l'employer au vernis, broyez-le à l'eſſence ; n'en détrempez que peu à peu, car il épaiſſit étant gardé : il eſt ſuperbe détrempé au vernis blanc au copal, pour les fonds d'équipages en verd d'eau.

On prépare ce qu'on appelle le verd-de-gris diſtillé, en le faiſant diſſoudre complétement dans l'acide du vinaigre diſtillé, qu'on évapore enſuite, pour le cryſtalliſer ſur des bâtons fendus, qui donnent à ces cryſtaux amoncelés la figure d'une grappe de raiſin. Il faut choiſir ce verd diſtillé en beaux cryſtaux, bien ſecs, hauts en couleur, ayant un coup-d'œil velouté.

Le *verd-de-veſſie* ſe fait avec le fruit d'un arbriſſeau qu'on nomme *noirprun* ou *bourg-épine*. On en cueille les baies quand elles ſont noires & bien mûres, on les met à la preſſe, on en tire le ſuc qui eſt viſqueux & noir, qu'on laiſſe évaporer à petit feu, ſans l'avoir fait dépurer; on y ajoute un peu d'alun de roche diſſous dans l'eau, & de l'eau de chaux. Pour rendre la matiere plus haute en couleur & plus belle, on continue un petit feu ſous cette liqueur, juſqu'à ce qu'elle ait pris une conſiſtance de miel; alors on la ſuſpend à la cheminée ou dans un lieu chaud, dans des veſſies de cochon ou de bœuf (c'eſt ce qui lui a fait donner le nom de verd-de-veſſie), on l'y laiſſe durcir pour le garder: on doit le choiſir dur, compact, aſſez peſant, de couleur verte; on s'en ſert ordinairement pour peindre ſur des éventails, faire les lavis des plans. On peut l'employer en détrempe, en le laiſſant infuſer dans l'eau; mais il ne vaut rien à l'huile, & ne ſert ni aux bâtiments, ni aux équipages.

La *terre verte* eſt une terre ſeche de couleur verte, dont il y a de deux ſortes; ſavoir, *terre verte commune*, & *terre verte de Vérone* en Italie; l'une eſt une eſpece de terre graſſe qui ne ſe diſſout pas facilement à l'eau, & qu'il faut y bien broyer pour l'employer; elle eſt d'un verd aſſez pâle: l'autre eſt d'un beau verd, ayant beaucoup plus de corps que la commune: elle devient d'un verd foncé broyée à l'huile, & ſert pour les peintres de payſage, les peintres en marbre, & ne s'emploie point en détrempe.

Le *verd d'iris* eſt une eſpece de pâte ou de fécule verte qu'on tire de la fleur bleue de l'iris; on ne s'en ſert guere que pour la miniature.

Le *verd de montagne*, ou *verd de Hongrie*, eſt un minéral ou foſſile verdâtre, qu'on trouve en petits grains comme du ſable dans les montagnes de Kernhauſen, en Hongrie; il doit être d'un beau verd foncé de Saxe : quoiqu'en poudre, il faut le broyer pour l'employer, ſoit en détrempe, ſoit à l'huile; ce qui doit ſe faire avec beaucoup de ménagement, car il fait foncer les couleurs.

On compoſe auſſi des verds pour la détrempe vernie, avec du blanc de céruſe, de la cendre bleue & du ſtil-de-grain de Troies; ils ſont auſſi beaux que les verds de montagne, & ne ſont pas auſſi ſujets. On peut faire ce même verd avec de la céruſe, du bleu de Pruſſe & du ſtil-de-grain; mais il eſt moins vif & plus terreux. En y ajoutant un peu de verd de montagne, on lui donne une couleur plus vigoureuſe.

BLEU.

Cendre bleue : on donne ce nom à une pierre bleue, tendre, grainelée, preſque réduite en poudre, qu'on trouve dans des mines de cuivre, en Pologne & dans un terrein particulier de l'Auvergne (1) : elle eſt d'une grande beauté & d'un grand uſage dans la détrempe, ſur-tout dans les décorations de théatre, pour faire de beaux fonds de ciel; mêlée avec du ſtil-de-grain de Troies, elle ſert aux éventailliſtes & aux peintres en payſage, & leur donne de beaux verds : elle ne vaut rien à l'huile.

(1) Nos recherches nous ont appris que la cendre bleue eſt le réſultat d'une opération chimique; nous l'indiquerons dans l'art du fabricant de couleurs.

L'*Inde*

L'*inde* & l'*indigo* ſont des fécules bleues qu'on nous apporte en maſſe ou en pâte ſeche des Indes orientales. Les voyageurs nous en ont décrit la fabrication. L'inde eſt plus claire & plus vive que l'indigo; ce qui vient ſeulement du choix de la matiere, car au fond c'eſt le même. L'indigo, qu'on emploie davantage en peinture, eſt de couleur de bleu obſcur. Il doit être lourd, médiocrement dur. Il ſert à la détrempe pour faire du petit-gris ou des payſages; mais il faut le mêlanger avec le blanc, ſans cela il peindroit en noirâtre: on pourroit l'employer à l'huile, mêlangé avec le blanc, ayant beaucoup de corps; mais il ſe décharge en ſéchant, & perd la plus grande partie de ſes forces; ſon caractere diſtinctif eſt qu'en le frottant avec l'ongle, il prend une couleur brillante de cuivre rouge. Il faut qu'en le caſſant il ſoit parfilé de blanc.

Le *lapis lazuli*, ou *pierre d'azur*, eſt une pierre opaque, peſante, bleue, ou de la couleur de la fleur du bluet, mêlée avec de la gangue ou de la roche, parſemée de quelques paillettes d'or & de cuivre, ou de pyrites blanches de différentes groſſeurs; elle ſe trouve dans des carrieres, aux grandes Indes & en Perſe; elle eſt employée principalement pour faire l'*outremer*. Je ne donne point ici la maniere de le faire, on la trouvera aſſez bien décrite dans la chimie de Spielmann, nous y renvoyons. Comme l'outremer eſt fort coûteux, en s'en ſert pour les tableaux; mais les peintres d'impreſſion ne l'emploient point.

L'*azur*, comme mot, eſt conſacré en général à déſigner une belle couleur de bleu céleſte; comme ſubſtance, on le déſigne ſous les noms de

ſmalt, *bleu d'émail*, *verre de cobalt*, parce qu'on le tire du cobalt, matiere métallique, très-utile pour la faïence, la porcelaine, la teinte des émaux, les bleus d'empois; il n'eſt guere d'uſage dans la peinture d'impreſſion, excepté néanmoins pour les endroits expoſés à l'air, tant parce que ſa couleur devient verdâtre, qu'à cauſe de ſa dureté, qui le rend peſant & difficile à être rompu avec les autres couleurs. Broyé en poudre groſſiere, on l'appelle *azur à poudrer*, & *émail* lorſqu'il eſt broyé très-fin. L'un & l'autre noirciſſent à l'huile; on en ſaupoudre les fonds peints en huile, comme enſeignes, &c.

Le *bleu de Pruſſe*, ainſi appellé parce qu'il a été trouvé en Pruſſe, par le nommé Dippel, eſt une compoſition entiérement due à la chimie; il y a, dans différents auteurs (1), pluſieurs diſſertations ſur la maniere de le faire : on y renvoie. Il doit être d'un beau bleu foncé, avoir la caſſe nette; il ſert à l'huile & à la détrempe : il ne faut en broyer que la quantité néceſſaire pour l'opération, étant très-ſuſceptible de ſe graiſſer quand il eſt gardé. J'en fabrique d'auſſi beaux que ceux de Berlin & de Londres, & j'en tiens de communs, tant ſolides que liquides.

Brun.

L'*ocre de rue*, que nous avons rangé dans les

(1) Voyez le premier volume des Miſcellanea Berolinenſia, 1710 : mois de janvier & février 1724, des tranſactions philoſophiques : mémoires de l'académie des ſciences de Paris, année 1725, par M. Geoffroy; année 1765, par M. Malouin : premier volume des ſavants étrangers, par M. l'abbé Menon.

jaunes, sert à peindre en brun clair, cannelle, & pour imiter les couleurs de pierre, en le mêlant dans les badigeons, il donne des couleurs de bois plus ou moins foncées : les peintres en tableaux s'en servent beaucoup.

La *terre d'ombre*, ainsi nommée à cause de sa couleur brune, est une terre obscure, friable, plus tendre dans son état naturel qu'étant calcinée, qui sert à peindre en brun. La calcination lui donne un ton plus brun ; elle s'introduit dans les couleurs de bois : elle dégraisse l'huile, & s'emploie pure à glacer des fonds bruns : les peintres en tableaux s'en servent pour ombrer & faire des fonds.

Le *stil-de-grain brun*, ou d'*Angleterre*, est une composition dont on se sert pour ombrer & faire des glacis, on l'emploie pour des tableaux d'ornements ou d'histoire : il doit être de casse nette, & est superbe à l'huile.

La *terre d'Italie* est une terre approchante de celle de l'ocre de rue, mais plus vive, plus belle, qu'il faut choisir lourde, brune en dedans : elle doit happer à la langue, & ne s'emploie qu'au pinceau, pour faire de beaux lavis & glacis.

La *terre de Cologne* est une espece de terre d'ombre, mais un peu plus brune & plus transparente à l'emploi, sujette à se décharger : elle ne sert que pour les peintres en décorations & en tableaux.

Nous avons encore plusieurs autres couleurs d'Italie, imitant celles dont nous venons de parler, mais qui ne servent qu'aux décorations & aux tableaux, tels que le jaune d'Italie, terre de Sienne, &c.

NOIR.

Tous les noirs, en général, ſont le réſultat charbonneux des matieres qu'on a brûlées, avec la précaution de ne point les laiſſer ſe conſumer à l'air, quand elles ſont réduites en charbons ; tels ſont :

Le *noir d'ivoire*, qui ſe fait avec des morceaux d'ivoire dans un creuſet ou pot de terre bien luté avec de la terre à potiers, qu'on place dans un four lorſqu'ils cuiſent leur poterie, avec la précaution qu'il n'y ait aucun jour au creuſet ou autres vaſes, autrement ils ſe conſumeroient. Il eſt plus velouté que le noir de pêche, & fait un très-beau noir employé à l'huile ou au vernis. Mêlangé avec le blanc, il donne le gris de perle.

Le *noir d'os* provient d'os de moutons, brûlés & préparés comme le noir d'ivoire. Il donne un noir rouſſâtre, néanmoins fort doux à la vue. Comme les os brûlés ſont fort durs quoiqu'ils ſoient bien brûlés, on les broie d'abord à l'eau, parce que tous les corps durs ſe broient bien plus facilement à l'eau qu'à l'huile ; quand ils ſont bien ſecs, & que l'eau eſt évaporée, on les broie aiſément à l'huile. On les peut garder tant qu'on veut broyés à l'eau, & on les emploie à l'huile quand on en a beſoin. Les noirs étant difficiles à ſécher, demandent à être tenus plus fermes broyés à l'huile, que les autres couleurs, afin d'avoir la facilité d'y mettre la quantité néceſſaire d'huile graſſe.

Le *noir de pêches*, qui vient des noyaux de pêches pilés & broyés comme celui d'ivoire,

ſert à faire des gris plus rouſſâtres : on peut s'en ſervir à l'eau.

Le *noir de charbon* ſe fait avec des morceaux de charbons bien nets & bien brûlés, qu'on pile dans un mortier, & qu'on broie enſuite à l'eau ſur un porphyre, juſqu'à ce qu'ils ſoient aſſez fins, alors on les met ſécher par petits morceaux ſur du papier bien liſſe : le meilleur nous vient par l'Yonne ; il faut le bien choiſir, le broyer extrêmement fin pour l'employer à l'huile ; on s'en ſert pour peindre en détrempe : mêlangé avec du blanc, il donne de beaux gris pour les plafonds, eſcaliers, &c.

Le *noir de vigne* ſe tire des ſarments brûlés : c'eſt le plus beau de tous les noirs ; plus on le broie, plus il donne d'éclat ; auſſi les peintres en tableaux s'en ſervent-ils par préférence.

Le *noir de fumée* eſt une ſubſtance d'un beau noir qu'on recueille de pluſieurs façons, de la meche d'une lampe, d'une chandelle, d'une bougie ; mais celui de poix eſt le meilleur : c'eſt une ſuie de réſine qui ſe fait en mettant tous les petits morceaux de rebut de toutes eſpeces de poix, dans de grands pots ou marmites de fer qu'on place dans des chambres bien fermées de toutes parts, & tendues de toile ou peaux de moutons : on met le feu à la poix, &, pendant qu'elle brûle, la fumée ſe conden ſeen une ſuie noire qui s'attache aux toiles : on ramaſſe cette ſuie, & on la garde en poudre dans des barils, ou en maſſe. Le noir de fumée s'incorpore parfaitement avec l'huile, mais ne ſe mêle point avec l'eau pour la détrempe : quand on veut l'employer, on le détrempe avec du vinaigre, ou de la colle figée ; il rougit communément, & il

n'eſt pas bon dans les couleurs : on s'en ſert pour les fers, les balcons, les jeux de paume, & à faire les bandeaux noirs qui accompagnent les litres d'égliſe.

Le *noir d'Allemagne*, qui nous vient en poudre de Francfort, de Maïence, de Strasbourg, ſe fait avec de la lie de vin brûlée, lavée enſuite dans de l'eau, puis broyée dans des moulins faits exprès. Il faut le choiſir léger, le moins ſableux poſſible, luiſant, doux, friable, plus lourd que notre noir de fumée. Il doit donner un noir de velours.

Le *noir de compoſition* eſt le réſidu des opérations du bleu de Pruſſe ; comme il tire un peu ſur le bleu, on s'en ſert avec le blanc pour faire les beaux gris argentins.

Des orpins, maſſicots, &c.

Nous n'avons point mis au nombre des matieres qui compoſent les couleurs, les *orpins*, les *maſſicots*, le *minium ;* comme ils peuvent être ſuppléés par quantité d'autres ſubſtances qui valent mieux ; qu'on court d'ailleurs, en les employant, des dangers infinis, nous conſeillons aux artiſtes & aux amateurs de s'en ſervir le moins qu'ils pourront, & en ſi petite quantité, & avec tant de précaution, qu'il n'y ait aucun riſque à courir.

L'*orpin* ou *réalgar* eſt un arſenic dont il y a deux eſpeces, une naturelle, l'autre artificielle ; l'orpin naturel eſt jaune & en écailles ; il prend la doſe de ſoufre par des feux ſouterrains : le réalgar artificiel, qui eſt le plus commun, eſt un mêlange d'arſenic & de ſoufre, ſuffiſant pour le

faire jaune ou rouge, & qu'on fond enſemble dans des creuſets. Le *naturel* eſt le plus eſtimé; il doit être choiſi en beaux morceaux talqueux, d'un jaune doré, luiſant & reſplendiſſant comme de l'or, ſe diviſant facilement par écailles ou lamines minces : l'artificiel doit être d'un beau rouge. L'un & l'autre ſe broient à l'eſſence pour être employés au vernis; ils peuvent l'être à l'huile : le rouge qu'ils donnent approche de la couleur de ſouci.

Le *maſſicot*, dont on ſe ſervoit beaucoup autrefois pour peindre, eſt une céruſe ou blanc de plomb, qu'on a calciné par un feu modéré : il y en a de trois ſortes, du blanc, du jaune, du doré : leurs différences ne proviennent que des divers degrés de feu qui leur ont donné des couleurs différentes. Le maſſicot blanc eſt d'un blanc jaunâtre, c'eſt celui qui a reçu moins de châleur; le maſſicot jaune en a reçu davantage, & le maſſicot doré encore plus. Nous ne les déſignerons que ſous le nom de *céruſe calcinée;* comme on s'en ſert beaucoup dans nos trois arts, nous allons indiquer la façon de la calciner.

On concaſſe la céruſe en morceaux gros comme des avelines, qu'on met ſur le feu dans une poêle de fer, & qu'on remue comme on fait le café quand on veut le brûler : lorſqu'elle prend une couleur jaune, elle eſt ſuffiſamment calcinée; on la retire & on la broie avec de l'huile. Il faut la calciner en plein air, & en éviter la vapeur qui eſt mortelle. C'eſt lorſqu'elle a été ainſi broyée à l'huile, qu'on l'emploie aux différents uſages que nous indiquerons.

Le *minium* eſt une chaux de plomb pulvériſée, d'un beau rouge orange, fort vif, & rendu tel

par une longue calcination ; il eſt excellent pour la détrempe, donne les couleurs d'enfer dans les décorations, & s'emploie à l'huile étant bien broyé, ainſi que pour faire de beau rouge, & même du vermillon. Les orpins, maſſicots & minium deviennent très-beaux employés au vernis.

SECTION SECONDE.

De la combinaiſon des matieres colorées pour ſaiſir un ton donné.

Les principales matieres qui entrent dans la compoſition des couleurs étant connues, nous allons nous occuper de la façon de les diſpoſer & combiner entr'elles, ſoit pour ſaiſir le ton d'une couleur primitive, ſoit pour rendre celui d'une couleur ſecondaire ; enſuite nous ferons voir comment il faut les broyer, détremper & mêlanger.

Les couleurs primitives matérielles ſont, comme nous l'avons dit, le blanc, le rouge, le jaune, le brun & le noir. Chacune de ces couleur a ſes nuances : deux ou pluſieurs de ces couleurs primitives donnent les couleurs ſecondaires. Il faut bien ſe garder de confondre la *nuance* avec la *couleur ſecondaire :* l'une exprime le paſſage inſenſible ou preſque inſenſible d'une couleur forte, vive, à une couleur plus foible, plus tendre de la même eſpece, comme celle du rouge foncé au rouge brun, du rouge brun au rouge clair, qui eſt la derniere nuance de rouge connue ; ou de verd pré, verd de treillage, ou verd d'eau, ou verd pomme, qui eſt la derniere nuance du verd qu'on puiſſe rendre : on peut

bien encore mêlanger ces nuances, mais elles s'éloignent trop du ton primitif, se perdent & vont se confondre, ou dans les couleurs secondaires, ou dans d'autres nuances.

La couleur secondaire est, au contraire, un mêlange de deux ou de plusieurs couleurs primitives; elle a à son tour ses nuances, qui proviennent de la combinaison de ces matieres premieres entr'elles. Ces nuances, même secondaires, mariées avec les nuances primitives, peuvent à leur tour produire d'autres nuances mixtes. Nous n'entrerons point dans la généalogie de toutes ces nuances, que le teinturier habile fait mixtionner & varier à l'infini, mais que la peinture d'impression n'admet point, que le peintre en tableau rejette même, puisqu'il ne reconnoît dans ses couleurs que les teintes & demi-teintes.

La nature a nuancé elle-même les matieres colorées dont se sert la peinture; si l'industrie crée des nuances, ce n'est qu'en mêlangeant ces matieres avec d'autres; car elle ne peut dégrader le ton de leur couleur que par la mixtion ou l'addition d'une matiere étrangere. Ainsi, sous ce point de vue, la nuance deviendra une couleur secondaire, puisqu'elle ne peut se produire que par le mêlange.

La combinaison de ces matieres pour faire une nuance, ou pour composer une couleur secondaire, n'est que jusqu'à un certain point subordonnée au détail des préceptes. Les matieres & leurs effets bien connus, le goût seul doit présider à leur mêlange: le goût qu'on a appellé un sentiment intime & éclairé, & qu'on eût peut-être mieux fait connoître en le définissant l'expression heureuse d'une sensation délicate & juste,

doit seul fixer l'amateur ou l'artiste sur le choix & le ton de sa couleur. Nous pouvons bien indiquer quelles sont les matieres qui peuvent donner telle couleur fixe, celles même qui, combinées ensemble, peuvent offrir un mêlange; mais il n'appartient qu'au goût, à ce maître impérieux, qui commande sans pouvoir être asservi, & qui asservit sans commander, qui saisit le local, les jours, la position, l'ensemble, d'ordonner la teinte précise & convenable, qui doit flatter l'œil, & plaire à la vue. Ainsi nous n'entreprendrons point de décrire comment d'une teinte vive on doit ménager des jours tendres à des yeux délicats; comment dans un lointain il faut dégrader les tons de lumiere, pour qu'à une distance donnée l'on ne trouve qu'une perspective douce, flatteuse. D'ailleurs, la peinture d'impression résiste peut-être à toutes ces révolutions imperceptibles. Son grand art est de plaire par une uniformité soutenue; d'en médionner les teintes, pour qu'elles ne soient ni trop dures, ni trop foibles; de ne point choquer le regard, mais de le nourrir; de soutenir la vue sans l'embarrasser; enfin, de ne point donner des couleurs trop tranchantes, & de n'en pas substituer d'ondoyantes, & qui tiennent à plusieurs: nous allons seulement indiquer la maniere de composer & combiner entr'elles les premieres teintes, abandonnant les autres, comme on dit, *à l'idée du peintre.*

Quoique nous n'ayions pas encore parlé de la façon de broyer & détremper les couleurs, soit à l'eau, soit à l'huile; cependant, pour n'y pas revenir, en marquant quelle combinaison il en faut faire, nous indiquerons tout de suite quel est le liquide qui leur est le plus avantageux à l'emploi.

Blanc.

Pour avoir un beau blanc en détrempe, lorſqu'on ne veut pas vernir deſſus, broyez bien fin à l'eau du blanc de Bougival, & détrempez-le à la colle de parchemin. Si vous voulez vernir votre blanc, broyez du blanc de céruſe à l'eau, & détrempez-le à la colle.

Pour le beau blanc à l'huile, nous avons indiqué ci-deſſus, page 17, comment on préparoit le blanc de plomb. Si l'on veut n'employer que de la céruſe, broyez-la avec de l'huile de noix ou d'œillet, & la détrempez avec de l'huile pure, ou l'huile coupée d'eſſence, ſelon l'endroit où vous voulez l'étendre, comme nous le dirons ci-après.

Voilà comme on prépare les matieres qui donnent le blanc; mais comme cette couleur eſt quelquefois trop fade à la vue, que d'ailleurs le temps la jaunit, & que l'huile la rouſſit toujours un peu, pour lui donner un air plus vif, plus petillant, il faut y mettre une légere pointe de bleu ou de noir de charbon, que vous préparez & broyez ſéparément, ſoit à l'eau, ſoit à l'huile, & qu'on mêlange enſuite avec le blanc.

Blanc des carmes.

Le blanc des carmes eſt une maniere de blanchir les murailles des plus belles & des plus propres. Il faut, 1°. avoir une bonne quantité de la plus belle chaux qu'on puiſſe trouver, & la paſſer par un linge bien fin; on met cette chaux dans un baquet ou cuvier de bois, garni d'un robinet, à la hauteur de l'eſpace qu'occupera la chaux; on le remplit d'eau claire de fontaine, on battra bien auſſi, avec de gros bâtons, ce mê-

lange, qu'on laiſſera repoſer pendant vingt-quatre heures. 2°. Ouvrez le robinet, laiſſez couler l'eau qui a dû ſurnager la chaux de deux doigts ; quand elle ſera écoulée, remettez-en de nouvelle : on fera la même opération pendant pluſieurs jours ; plus on lavera la chaux, & plus elle acquerra de blancheur. 3°. Pour vous en ſervir, laiſſez découler l'eau par le robinet ; on trouvera la chaux en pâte, on en mettra une certaine quantité dans un pot de terre, on y mêlangera un peu de bleu de Pruſſe ou d'indigo, pour ſoutenir le ton du blanc, & de la térébenthine pour lui donner du brillant ; on la laiſſe détremper dans de la colle de gants, dans laquelle on met un peu d'alun, &, avec une groſſe broſſe, on en donne cinq à ſix couches ſur la muraille ; il faut les étendre minces, & n'en pas appliquer de nouvelles que la derniere ne ſoit extrêmement ſeche. 4°. On prend une broſſe de ſoie de ſanglier avec laquelle on frotte fortement la muraille : c'eſt ce qui donne le luiſant, qui en fait le prix, & qu'on prend quelquefois pour du marbre ou du ſtuc. On ne peut en mettre que ſur des plâtres neufs ; ſi l'on vouloit en employer ſur des vieux, il faudroit les gratter juſqu'au vif, & les rendre preſque neufs.

Gris.

Le blanc nuancé donne le gris. Les principaux ſont l'argentin, le gris de perle, le gris de lin & le gris.

Le *gris argentin* ſe fait en prenant du beau blanc, & le mêlangeant avec du bleu d'indigo ou du noir de compoſition, ou du noir de vigne, en très-petite quantité.

Le *gris de lin* se compose avec de la céruse, de la laque & très-peu de bleu de Prusse, qu'on broie séparément, & qui, mêlangés ensemble dans la quantité nécessaire, donnent le gris de lin qu'on cherche.

Le *gris de perle* se fait à peu près comme l'argentin; on peut seulement y substituer le bleu de Prusse au bleu d'indigo.

Le *gris ordinaire* se compose avec du blanc & du noir de charbon. Tous ces gris s'emploient également, ou à l'huile, ou à la détrempe.

Rouge.

Le rouge ne se mêlange guere pour la peinture d'impression, qui n'en fait usage que pour les carreaux d'appartements, les roues d'équipages & les chariots. On se sert, pour le premier, de gros rouge & du rouge de Prusse; pour le second, on emploie le vermillon, le minium & le rouge de Berri, & c'est ce dernier qui sert aux gros ouvrages de peinture en rouge. On en verra l'emploi dans les détails de ces trois parties.

Cramoisi & couleur de rose.

De la laque carminée, du carmin & très-peu de blanc de céruse font le *cramoisi*; pour faire *couleur de rose*, il faut y mettre peu de carmin, une pointe de vermillon, & du blanc de plomb. Du blanc de plomb, de la laque, du carmin, quelquefois peu de bleu font *lilas*. Ces couleurs seront plus belles si on les emploie à l'huile d'œillet, & si on les détrempe à l'essence.

Jaune.

L'ocre de Berri donne le jaune; pur, il fait

un jaune foncé, & un jaune plus tendre mêlangé avec le blanc de céruſe qui lui ajoute du corps. On peut les employer l'un & l'autre en détrempe ; mais quand ils ſont broyés à l'huile, on peut les détremper à l'huile, à l'eſſence ou à l'huile coupée.

On compoſe le *chamois* avec du blanc de céruſe, beaucoup de jaune de Naples, une pointe de vermillon & un peu de jaune de Berri : ces ſubſtances s'emploient de toutes façons.

On fait *jonquille* avec de la ceruſe & du ſtil-de-grain de Troies : on aura le *jaune citron* ou *aurore*, en mêlant plus ou moins d'orpin rouge & d'orpin jaune. L'un & l'autre ne s'emploient guere qu'à l'huile, & deviennent ſuperbes employés au vernis. Si vous ne voulez pas vous ſervir d'orpin, prenez du blanc de céruſe, auquel vous ajouterez du beau ſtil-de-grain de Troies, ou du jaune de Naples, qui eſt plus ſolide, & que vous emploierez comme vous voudrez.

Couleur d'or.

Lorſqu'on ne veut pas dorer un ſujet, on le met en couleur d'or ; ce qui ſe fait avec le plus ou le moins de blanc de céruſe, le plus ou le moins de jaune de Naples & d'ocre de Berri. On y peut joindre un peu d'orpin rouge, pour ſoutenir le ton de l'or : on emploie toutes ces matieres, ou à l'huile, ou à la détrempe.

Verd.

Le *verd d'eau en détrempe* ſe fait avec du blanc de céruſe broyé à l'eau, dans lequel on mêle plus ou moins de verd de montagne, auſſi broyé

à l'eau, selon qu'on le veut plus ou moins foncé, & on les détrempe l'un & l'autre à la colle de parchemin. On compose aussi un *verd d'eau* plus vif & moins sujet à changer, avec de la céruse, de la cendre bleue & du stil-de-grain de Troies.

Quand on veut employer le verd d'eau au vernis, il faut broyer séparément à l'essence, du verd-de-gris distillé, & du blanc de céruse; incorporer le verd-de-gris dans la quantité nécessaire de blanc de céruse pour votre teinte, & détremper le tout avec un vernis à l'essence. Ce verd d'eau ne jaunit jamais; mais si vous voulez donner de la solidité à votre ouvrage, comme sur le panneau d'une belle voiture à fond verd, verni-poli, il faut, en remuant bien, détremper votre verd-de-gris calciné, broyé à l'essence, & votre céruse aussi broyée à l'essence, avec un beau vernis au copal.

Le *verd de treillages* se compose en mettant une livre de verd-de-gris simple sur deux livres de céruse; on les broie l'un & l'autre séparément à l'huile de noix, & on les détrempe à l'huile de noix. Lorsque c'est pour employer à Paris, on met trois livres de blanc sur le verd, attendu que l'air de cette capitale le noircit, au lieu que pour la campagne on ne met que deux livres de céruse, le grand air mangeant toujours le verd. Quelle est la raison de cette différence, prouvée nécessaire? Je laisse aux physiciens à la démêler; ce qui est certain, c'est que l'expérience en démontre la nécessité. Si j'osois hasarder mon opinion, je dirois que cela vient peut-être de ce que l'air de Paris, plus chargé de substances animales exhalées, qui se déposent sans doute sur ce verd, y prennent bientôt le ton de la putré-

faction, & occaſionent la décompoſition ſuperficielle du verdet, tandis qu'elles agiſſent ſur la céruſe en la noirciſſant.

Le *verd de compoſition* pour les appartements ſe fait avec une livre de blanc de céruſe, deux onces de ſtil-de-grain de Troies, & une demi-once de bleu de Pruſſe; plus ou moins de ſtil-de-grain de Troies peut donner le ton qu'on cherche, ou raccorder une couleur. Si vous voulez faire uſage de ce verd en détrempe, broyez-le à l'eau, & le détrempez à la colle de parchemin. Si vous le broyez à l'huile, détrempez-le à l'eſſence.

Le *verd pour les roues d'équipages* eſt compoſé de céruſe & de verd-de-gris diſtillé, broyé ſéparément avec moitié huile & moitié eſſence, & détrempé avec le vernis de Hollande, dont nous parlerons ci-après.

Le *verd de mer* ſe compoſe avec du blanc de céruſe, du bleu de Pruſſe, du ſtil-de-grain de Troies. Le *verd de pomme*, avec du bleu & du verd-de-gris cryſtalliſé, & plus de jaune. Le *verd Saxe*, avec du blanc, du verd cryſtalliſé, & plus de bleu.

BLEU.

Le bleu de Pruſſe & la céruſe, plus ou moins combinés entr'eux, donneront le *bleu tendre*, le *bleu céleſte*, le *bleu de roi* & le *bleu Turc;* il faut plus de blanc pour le bleu clair, il en faut peu quand on le veut foncer. Vous pouvez broyer l'un & l'autre à l'eau, & l'employer à la colle; mais la couleur ſera plus belle ſi vous la broyez à l'huile d'œillet, & la détrempez à l'eſſence.

Le *violet* ſe compoſe avec de la laque, du bleu

bleu de Pruſſe, un peu de carmin, & très-peu de blanc de plomb, à la colle ou à l'huile, comme on juge à propos.

Brun.

Nous rangeons ici les couleurs de bois & les couleurs ſombres, parce qu'il eſt bien rare que la peinture d'impreſſion faſſe uſage de couleur décidée brune.

Couleur de bois de chêne.

Prenez trois quarts de blanc de céruſe, l'autre quart d'ocre de rue, de terre d'ombre & de jaune de Berri; plus ou moins de ces dernieres ſubſtances vous donneront la teinte que vous cherchez : elles s'emploient également à l'huile & à la détrempe.

Couleur de bois de noyer.

Le blanc de céruſe, l'ocre de rue & la terre d'ombre, rouge & jaune, de Berri, vous donneront la couleur de *bois de noyer ;* vous les emploierez à la colle ou à l'huile, comme vous le voudrez.

Couleur de marron.

Le rouge d'Angleterre, l'ocre de rue & le noir d'ivoire donnent le *marron foncé ;* on l'éclaircit en y mettant moins de noir & plus de rouge : ils peuvent être employés en détrempe ou à l'huile.

Olive.

L'*olive* en détrempe se fait avec du jaune de Berri, de l'indigo & du blanc de Bougival ; mais quand on veut vernir dessus, au lieu de ce blanc, il faut employer de la céruse. L'olive à l'huile se fait en broyant, avec ce liquide, du jaune de Berri, qui est la base de cette couleur, un peu de verd-de-gris & de noir, qu'on détrempe à l'huile coupée d'essence : plus ou moins de ces deux derniers donnent le ton de l'olive.

CHAPITRE III.

Des liquides qui servent à broyer & à détremper les matieres colorantes.

ON vient de voir que toutes les différentes substances qui nous procurent les couleurs, sont, ou des terres, ou des compositions solides. Il est évident qu'on ne pourroit pas les étendre ni les appliquer sur d'autres sujets, pour les y fixer, si l'on ne commençoit par les broyer & les réduire en poudre très-fine. Il est encore sensible que si on les broyoit à sec sous la molette, elles s'échapperoient en poussiere. On a donc cherché des liquides qui puissent retenir les particules légeres divisées par le broiement, & qui, lorsqu'elles sont broyées, puissent les détremper, de façon qu'elles s'étendent facilement sous le

pinceau ; ces liquides, qui ſe trouvent alors teints de la couleur de la ſubſtance qu'ils ont imprégnée, s'appliquant ſur le ſujet, le pénetrent, y incorporent, fixent & maintiennent la couleur.

L'eau, la colle, les huiles, l'eſſence de térébenthine & quelques vernis ſont les liquides qu'on emploie pour broyer ou détremper les couleurs.

L'*eau*, que nous ne définirons pas, parce qu'elle eſt ſuffiſamment connue, ſert, dans la peinture, à broyer les ſubſtances colorées ; elle les lave, les dégage des parties groſſieres, qui bruniſſent les couleurs, les conſerve, & eſt non-ſeulement le premier liquide de la détrempe, mais encore diſpoſe & clarifie les ſubſtances qui doivent être broyées à l'huile, qui deviennent beaucoup plus belles lorſqu'on a eu la précaution de les broyer d'abord à l'eau. Il faut la choiſir pure, nette, légere, douce, & de riviere, par préférence à l'eau de puits ou de ſource, qui ſont preſque toujours trop crues & chargées de ſélénite, qui, en ſe décompoſant ou ſe précipitant, pouſſe un blanc.

La *colle* eſt un mot général qui exprime une matiere factice & tenace, qu'on emploie liquide pour unir deux ou pluſieurs ſubſtances, de maniere à ne pouvoir enſuite ſe ſéparer que très-difficilement. Les peintres & doreurs s'en ſervent ou comme matiere tenace, pour appliquer & fixer une couleur, de façon qu'elle ne puiſſe s'effacer en la frottant, & alors ils la compoſent forte ou foible, ſelon le ſujet ; ils la font chauffer ou tiédir ſeulement, & jamais bouillir ; car s'ils l'employoient bouillante, ils terniroient l'é-

clat & la vivacité de leurs couleurs. Quelquefois auſſi ils s'en ſervent comme corps intermédiaire, pour empêcher qu'une ſubſtance liquide ne pénetre dans une ſolide : comme lorſqu'on veut étendre du vernis ſur un papier, on l'encolle auparavant, ainſi qu'on le verra dans l'emploi du vernis; alors ils la choiſiſſent claire, légere, limpide, & l'emploient froide.

Il y a pluſieurs ſortes de colle en uſage dans la peinture & dorure. Les principales ſont la colle de gants, celle de parchemin, celle de brochette, de Flandre, &c. Nous ne nous arrêterons qu'aux ſimples détails de leur préparation & de l'emploi, renvoyant pour le ſurplus à l'art de faire les colles, donné par l'académie des ſciences, & rédigé par M. Duhamel.

La *colle de gants* ſe fait avec de la rognure de peau blanche de moutons, qu'on fait macérer & diſſoudre dans l'eau bouillante pendant trois ou quatre heures, enſuite couler à travers un tamis ou linge clair, dans un vaſe très-propre; lorſque la colle eſt refroidie, elle a la conſiſtance d'une forte gelée de confitures. On s'en ſert plus volontiers pour faire les détrempes de couleurs qu'on ne veut pas vernir.

La *colle de parchemin* eſt faite de rognures de parchemin neuf & non écrit, qu'on met bouillir pendant quatre à cinq heures dans l'eau, comme la colle de gants; la diſſolution en eſt plus longue. On l'emploie pour faire les détrempes qu'on ſe propoſe de vernir, & pour les ouvrages qu'on veut dorer. Pour la compoſer, « jetez une livre » de parchemin dans ſix pintes d'eau bouillan» te, laiſſez-la ſe macérer & diſſoudre à bouil» lons égaux pendant quatre heures, de façon

» qu'elles ſoient réduites à moitié ; la colle faite, » paſſez-la par un linge ; quand elle eſt refroi- » die, elle doit ſe trouver en conſiſtance de ge- » lée forte. »

Nous aurons occaſion, dans le cours de cet ouvrage, de parler de trois différences de force de colle, en diſant qu'on emploie de la colle forte, de la colle moyennement forte, & de la colle foible. Nous allons indiquer comment on la coupe & on l'affoiblit, ſelon la denſité qu'on veut qu'elle ait, pour la mettre par degré à ces trois eſpeces de titre.

La colle dont nous venons de donner la compoſition, eſt la forte colle ; pour la réduire à ſa moyenne force, ajoutez-y une pinte d'eau : il en faut quatre pour la rendre foible, & davantage ſi on la veut très-légere.

Il faut mettre la colle dans des vaſes très-frais, de terre verniſſée, & les garder dans un endroit frais, éloigné du ſoleil, de toute chaleur & de toutes mauvaiſes exhalaiſons : elle eſt très-ſuſceptible de tourner, ſur-tout dans les temps d'orage. Obſervez qu'il faut, dans le temps de chaleur, pour que la colle acquiere une conſiſtance de gelée, y employer beaucoup plus de parchemin. Ainſi, pour la doſer convenablement, il faut conſulter la ſaiſon ; celle que nous venons de donner, ſe compoſe ainſi dans les tempérées ; elle ſe conſerve aſſez bien l'hiver, mais ſe corrompt aiſément l'été, & ſe réſout en une eau gluante, qui entre bientôt en putréfaction. Il faut éviter de ſe ſervir de colle trop forte, parce qu'elle feroit écailler la peinture.

La *colle de brochette* ſe fait avec de gros parchemin, que les tanneurs tirent des peaux pré-

parées & écariées. Ce parchemin, plus épais que l'autre, ſert auſſi à faire de la colle, qui ne s'emploie que pour les gros ouvrages; elle ſe prépare de la même maniere, & eſt beaucoup moins chere.

La *colle de Flandre*, dont on ſe ſert ſur-tout dans le décore, & qu'on mêle dans les couleurs deſtinées aux carreaux d'appartements, pour y fixer la couleur, eſt faite de rognures de peaux de moutons, d'agneaux ou d'autres peaux d'animaux: elle doit être blonde, tranſparente. Les uns la jettent dans de l'eau bouillante; les autres la laiſſent tremper une journée dans de l'eau, enſuite la laiſſent fondre dans de l'eau bouillante; on la paſſe pour s'en ſervir.

L'*huile* eſt un fluide d'une utilité & d'un uſage extrêmement étendus. Les Grecs, qui attribuoient à Minerve la découverte de l'olivier, ont fait préſider cette déeſſe à tous les arts, parce qu'en effet il en eſt peu qui puiſſe ſe paſſer du ſecours de l'huile; ce qui eſt ſinguliérement vrai pour nos trois arts.

Celle dont ils font le plus d'uſage eſt l'*huile de lin*. Elle eſt ſans contredit la meilleure de toutes. Sa propriété particuliere d'être plus facile à ſe dégraiſſer, conſéquemment plus ſicative, c'eſt-à-dire, plus prompte à ſécher, & d'être la moins chere, lui font donner le choix. A ſon défaut, on doit rechercher l'*huile de noix*; ce n'eſt que lorſque ces deux huiles manquent, qu'on peut employer l'*huile d'œillet*; mais, comme on vient de le dire, ces deux dernieres étant plus graſſes, ſont plus difficiles à ſécher.

L'*huile de lin* eſt celle qu'on tire par expreſ-

ſion des graines de la plante de ce nom; il faut la choiſir claire, fine, ambrée, très-amere au goût; car plus elle l'eſt, plus elle eſt ſicative, ſe cuit mieux, & eſt moins ſuſceptible de gerſer; la meilleure que nous ayions dans le commerce, eſt celle de Hollande; celle qui vient de Lille eſt ſouvent mêlée d'huile de navette. Pour rendre l'huile de lin auſſi blanche que l'huile d'œillet, il faut la mettre dans une cuvette de plomb expoſée pendant un été au ſoleil; on y jette du blanc de céruſe & du talc calciné : ce mêlange attire les parties graſſes au fond, & éclaircit l'huile.

L'*huile de noix*, dont ſe ſervent nos artiſtes, eſt celle qu'on obtient par une ſeconde expreſſion des noix; elle l'emporte ſur l'huile de lin par ſa blancheur, mais n'eſt pas auſſi deſſicative. On l'adopte pour broyer & détremper les couleurs claires, tels que le blanc, le gris, que l'huile de lin terniroit un peu. Il faut la choiſir blanche, ſentant bien ſon fruit, tant au goût qu'à l'odorat.

L'*huile d'œillet* eſt celle qui provient, par expreſſion, de la ſemence du pavot noir pilé; il faut la choiſir plus claire que l'huile d'olive, ne ſentant rien : c'eſt la plus blanche de toutes les huiles, auſſi l'emploie-t-on pour broyer & détremper le blanc de plomb, lorſqu'on veut de beaux blancs.

Nous ne pouvons qu'indiquer les propriétés & qualités des huiles relatives à nos arts, & en fixer le choix : un plus long détail ſur leur nature, ſur la façon de les extraire, n'eſt pas de notre reſſort, & nous conduiroit trop loin. Dans la deſcription d'un art, il eſt des bornes qu'on ne peut franchir ſans envahir ſur les arts voiſins.

Pluſieurs perſonnes imaginent qu'il eſt indifférent de ſe ſervir d'huile d'olive, ou de navette, ou d'aſpic; mais elles doivent s'attendre, ſur-tout avec celle d'olive, à voir leurs couleurs, ou dorures, ou vernis, ſe ternir & reſter toujours gras ou onctueux. Quant à l'huile d'aſpic, quoiqu'inférieure à celle de lin, il eſt toujours à craindre qu'elle ne ſoit falſifiée ou alongée avec l'eſſence de térébenthine.

L'*eſſence*, ou l'*huile*, ou l'*eſprit de térébenthine*, eſt la partie huileuſe, éthérée & ſubtile de la térébenthine, qu'on a obtenue par la diſtillation. Nous la ferons connoître davantage dans l'art du verniſſeur; nous indiquerons ſeulement ici ce qu'il faut faire pour connoître ſi l'eſſence qu'on veut employer eſt bonne. Broyez du blanc de céruſe à l'huile, détrempez-le dans l'eſſence; ſi cette derniere ſurnage une demi-heure après, elle eſt bonne; ſi elle ne l'eſt pas, elle s'incorpore avec le blanc, qui devient épais; ce qui prouve qu'elle n'eſt pas aſſez rectifiée. Il faut la choiſir claire comme de l'eau de roche, d'une odeur fort pénétrante, déſagréable; elle ſert à détremper les couleurs broyées à l'huile, lorſqu'on doit vernir par deſſus; elle étend mieux les couleurs, & les prépare à recevoir le vernis. On met ordinairement par deſſus, un *vernis ſans odeur*, qui non-ſeulement emporte celle de l'eſſence de térébenthine, mais même celle que pourroit donner l'huile elle-même.

Quant aux *vernis* qui ſervent à broyer & à détremper les couleurs, nous nous contenterons d'indiquer ici les doſes pour les faire, renvoyant à l'art du verniſſeur pour les procédés de la manipulation.

VERNIS A L'ESPRIT-DE-VIN, pour détremper les couleurs.

Dans une pinte d'eſprit-de-vin, mettez deux onces de maſtic en lames, & deux onces de ſandaraque. Lorſque ces réſines ſeront fondues, ajoutez-y un quarteron de térébenthine de Veniſe ; faites bouillir le tout quelques bouillons, & paſſez-le à travers un linge fin. Ce vernis exige que les couleurs ſoient broyées très-finement ; il les détrempe bien, & elles ſechent promptement. Il ne faut les détremper qu'au fur & à meſure qu'on s'en ſert.

VERNIS BLANC A L'ESSENCE, pour le même ſujet.

Sur une pinte d'eſſence, mettez quatre onces de maſtic en larmes, & une demi-livre de térébenthine ; faites fondre le tout enſemble, & le paſſez. Ce vernis gras eſt moins prompt à ſécher que celui ci-deſſus, donne de l'odeur, mais s'emploie plus aiſément, & a plus de qualité. Les couleurs doivent être broyées à l'huile, ou mieux encore à l'eſſence, pour les détremper avec ce vernis ; ce qui ſe fait peu à peu. C'eſt de ce vernis à l'eſſence dont on détrempe le verd d'eau indiqué ci-deſſus, page 47 : il eſt bien plus beau détrempé avec ce vernis, qu'employé à l'huile.

VERNIS DE HOLLANDE, pour détremper le verd-de-gris.

Ce vernis, qu'on tiroit autrefois de Hollande,

& qui en a conſervé le nom, eſt compoſé d'une pinte d'eſſence, dans laquelle on fait fondre une demi-livre de térébenthine piſe, & autant de galipot, qu'on paſſe enſuite par un linge fin; il ſert à détremper le verd-de-gris, ainſi que nous l'avons dit ci-deſſus, page 48.

CHAPITRE IV.

De la façon de broyer & de détremper les couleurs.

CE que nous avons dit juſqu'à préſent ſur les outils néceſſaires aux peintres, ſur la nature des ſubſtances qui donnent les couleurs, des liquides qui ſervent à les broyer & à les détremper, intéreſſe également les amateurs & les artiſtes: ce que nous allons conſidérer, relativement à leurs broiement & mêlange, paroît plus du reſſort des derniers; c'eſt à eux, & ſur-tout aux marchands de couleur, qu'il importe de les ſavoir bien broyer, détremper & mêlanger, parce que de ces premieres opérations dépend la beauté des ouvrages. Mieux les matieres ſont préparées, & plus l'exécution eſt facile & le ſuccès certain, moins auſſi il faut de matiere pour exécuter ce qu'on entreprend de peindre; ſon extenſion eſt proportionnelle à la ténuité de ſes molécules, & cette conſidération eſt d'un certain mérite dans les grandes entrepriſes. Les amateurs qui veulent s'amuſer à peindre, ne s'occuperont guere ſans doute de ces manipulations ennuyeu-

ſes, mal-propres, quelquefois même dangereuſes, & très-peu lucratives. En faiſant venir les marchandiſes toutes préparées & prêtes à être employées, ils s'épargneront les riſques de la mal-adreſſe, le dégoût, les dangers des apprêts, qui ſont ce que la peinture d'impreſſion offre de plus difficile, & pourront ſe borner au plaiſir de l'application, dont le ſuccès eſt toujours certain, puiſque la mal-adreſſe même ne peut que manquer à la perfection, & non à la réuſſite.

On broie ordinairement les ſubſtances qui donnent les couleurs ſur un porphyre, un marbre, ou autre pierre dure, avec l'intermede de l'eau, de l'huile & de l'eſſence.

1°. Quand les matieres ſont broyées à l'eau, il faut les détremper à la colle de parchemin.

2°. Si l'on veut les détremper dans le vernis à l'eſprit-de-vin indiqué ci-deſſus, page 57, il ſuffit, après les avoir bien broyées, d'en détremper ce que l'on veut employer ſur le champ; car les couleurs ainſi préparées ſechent très-promptement.

3°. Les couleurs broyées à l'huile s'emploient quelquefois à l'huile pure, plus ſouvent à l'huile coupée d'eſſence, & très-ſouvent avec l'eſſence de térébenthine pure; l'eſſence les rend coulantes & faciles à étendre. Les couleurs ainſi préparées ſont les plus ſolides, mais elles exigent plus de temps pour ſécher.

4°. On broie les couleurs à l'eſſence de térébenthine, & on les détrempe dans le vernis blanc à l'eſſence indiquée page 57; comme elles exigent un très-prompt emploi, il n'en faut préparer que très-peu à la fois, & pour l'ouvrage du

moment. Les couleurs, ainſi broyées à l'eſſence & détrempées au vernis, ont plus de brillant, ſechent plus vîte que celles préparées à l'huile; mais ſont plus difficiles à manier, étant ſujettes à s'épaiſſir, ſur-tout quand on en détrempe trop à la fois.

Nous venons de dire qu'il falloit broyer les matieres qui donnent les couleurs ſur le porphyre ou ſur la pierre. Le *porphyre* eſt une eſpece de pierre rouge-brune, tirant ſur le violet, ayant des points blancs, d'une dureté qui réſiſte aux outils les mieux trempés, par conſéquent très-propres à broyer les couleurs. A ſon défaut, on peut ſe ſervir du *granit d'orient* (1); on lui préfere l'*ecaille de mer*, eſpece de pierre griſe très-compacte & très-ſerrée, dont nous ſerions bien embarraſſés de donner la notice d'après les naturaliſtes, qui vraiſemblablement ne la connoiſſent pas ſous ce nom. L'écaille de mer bien choiſie a beaucoup de dureté, & eſt plus ſuſceptible de poli; auſſi broie-t-on plus fin & plus promptement. Il faut préférer la griſe à la rouge; il y en a qui ſe ſervent d'un grès fort dur, qui, étant bien imbibé d'huile, eſt d'aſſez bon uſage. On conçoit qu'il faut éviter de ſe ſervir de pierres tendres, qui s'uſent en broyant, ſe mêlent avec les couleurs, & les terniſſent quand elles ſont vives. Les *molettes* ſont des pierres raillées en cône à plat, ou enchâſſées de

(1) M. Guettard s'eſt beaucoup étendu dans ſes mémoires inſérés parmi ceux de l'académie des ſciences, ſur la nature de cette pierre, où nous prions le lecteur curieux de les conſulter.

manière à avoir cette forme; la base est ce qui écrase les matieres à broyer, & le reste du cône sert à l'ouvrier pour l'empoigner & la promener sur le porphyre; elles servent à broyer, & doivent être fort dures, & de la même nature que la pierre à broyer, si faire se peut.

On broie les couleurs ou substances colorées sur le porphyre, en les écrasant avec la molette, qu'on passe & repasse souvent dessus, jusqu'à ce qu'elles deviennent en poudre très-fine, avec de l'eau, dont on les humecte peu à peu, à mesure qu'on les broie; ce qui facilite l'opération; on rapproche toujours la couleur au milieu avec le couteau, pour repasser dessus la molette, que l'on conduit en tout sens, jusqu'à ce qu'elle soit broyée autant qu'on le desire: on la partage ensuite en petit tas sur une feuille de papier blanc & net, à l'aide d'un entonnoir, & on les laisse sécher dans un endroit propre, où il n'y a pas de poussiere; c'est ce qu'on appelle *couleurs broyées à l'eau*, qu'on peut employer en les détrempant, soit à la gomme, soit à la colle, soit à l'huile, & ces petits tas se nomment *trochisques*. On peut, sous cette forme, conserver facilement les couleurs broyées.

Comme la pierre & la molette doivent toujours être très-propres, si vous avez broyé à l'eau, lavez-les avec de l'eau; si la couleur résiste, & que vous ne puissiez l'emporter à cause des inégalités de la pierre, écurez-les avec un peu de sablon & de l'eau, qu'on broie avec la molette; ce qui se fait sur-tout lorsqu'on veut ensuite broyer une couleur d'une teinte différente, comme du jaune après du blanc ou du noir.

Quand les couleurs ont été broyées à l'huile,

nettoyez votre pierre & ſa molette avec de la même huile pure ſans couleur, comme ſi on broyoit; après qu'elle a bien détaché toute la couleur qui étoit reſtée, ôtez toute l'huile, paſſez deſſus une mie de pain médiocrement tendre, pour emporter la couleur qui y reſte; ce qu'on répete pluſieurs fois avec de nouvelles mies de pain, en appuyant aſſez fort avec la molette juſqu'à ce que le pain devienne en petits rouleaux, & ne ſoit plus teint de couleur : ſi par haſard ou négligence, la couleur ſéchoit ſur la pierre avant qu'on l'eût nettoyée, il faudroit l'écurer à pluſieurs repriſes avec du grès, ou du ſablon, ou de l'eau ſeconde, juſqu'à ce que la pierre fût bien nette; ce qu'on reconnoît en la lavant avec de l'eau.

Ceux qui broient ordinairement du blanc de plomb, ont une pierre particuliere, qui ne ſert qu'à cet uſage, à cauſe que cette couleur ſe ternit aiſément, pour peu qu'il s'en mêle d'autres.

1°. Broyez également & modérément vos ſubſtances; 2°. broyez-les ſéparément; 3°. ne les mêlangez, pour donner la teinte, que lorſqu'elles ont été bien préparées; 4°. n'en détrempez que ce que vous êtes dans le cas d'employer, de peur qu'elles ne s'épaiſiſſent. Pour broyer, ne mettez que ce qu'il faut de liquide pour ſoumettre les ſubſtances ſolides à la molette. Plus elles ſont broyées, mieux les couleurs ſe mêlent & donnent une peinture plus douce, plus unie, plus gracieuſe; la fonte en eſt plus belle, moins ſenſible. Auſſi faut-il donner tous ſes ſoins à bien broyer finement & à les détremper ſuffiſamment, pour qu'elles ne ſoient ni trop légeres, ni trop épaiſſes.

Pour *détremper*, il faut mettre les couleurs broyées dans un pot, verſer peu à peu le liquide qui doit ſervir à les détremper, & l'introduire en remuant bien, juſqu'à ce que la couleur ſoit délayée au point que l'on deſire : ne verſez de liquides qu'autant qu'il en faut pour étendre les couleurs ſous le pinceau ou la broſſe.

Le précepte de ne broyer & détremper de couleurs qu'autant qu'on en a beſoin, eſt eſſentiel à ſuivre, parce que, tel ſoin qu'on emploie pour les conſerver, elles ſe graiſſent & perdent toujours de leur qualité ; cependant, ſi l'on en avoit préparé une plus grande quantité, il faut, quand ce ſont des terres broyées à l'huile, y mettre un peu d'huile par deſſus ; & pour qu'elles ne ſe glaiſent pas quand elles ſont broyées à l'eau, il faut les noyer d'un peu d'eau qui les ſurnage.

CHAPITRE V.

De l'application des couleurs.

QUE les ſubſtances colorées ſoient préparées à l'eau, à l'huile ou à l'eſſence, on conçoit que la maniere de les étendre eſt toujours la même ; mais il eſt des préparations, des précautions particulieres relatives, ſoit au ſujet qui doit recevoir la couleur, ſoit à l'emploi même de la couleur. Nous allons entrer dans tous ces détails dans les trois ſections de ce chapitre, dont chacune traitera de l'emploi des couleurs en détrempe, en huile, au vernis ; c'eſt ordinairement le ſujet qui détermine laquelle de ces trois façons de préparer la couleur l'on doit adopter : par l'énumération que nous allons faire des différents ſujets qui les reçoivent, on ſe déterminera aiſément ſur le choix qu'on doit faire. La quatrieme préſentera quelques réflexions ſur diverſes façons de peindre, introduites par l'attrait de la nouveauté. Enfin, la cinquieme donnera la maniere de peindre les toiles, ſoit en huile, ſoit en détrempe, & de les rehauſſer d'or.

Dans toute opération méchanique, non-ſeulement il faut bien ſavoir ce que l'on veut faire, mais auſſi il faut bien connoître ce qu'on doit éviter. L'habileté conſiſte quelquefois plus dans les précautions que dans les procédés ; &, pour bien exécuter, il importe ſouvent plus de ne pas ignorer ce qui eſt contraire, que d'être ſûr de ce qu'on

qu'on a à faire. Ainſi, dans les trois arts dont nous donnons la deſcription, nous nous ſommes impoſé la loi de n'indiquer aucun procédé que nous n'ayions établi des préceptes généraux, dont il ſera eſſentiel de ſe bien pénétrer pour être plus ſûr de ſon opération, & d'apprendre même, pour que la mémoire puiſſe venir au ſecours de l'embarras.

Préceptes généraux

de la peinture d'impreſſion.

1°. Ne préparez que la quantité de couleurs néceſſaires pour l'ouvrage que vous entreprenez, parce qu'elles ne ſe conſervent jamais bien, & que celles qui ſont fraîchement mêlangées ſont toujours plus vives & plus belles. *Voir ce qui a été dit ci-deſſus, pag. 62, 63.*

2°. Tenez votre broſſe bien droite devant vous, & qu'il n'y ait que ſa ſurface qui ſoit couchée ſur le ſujet ; ſi vous la teniez penchée en tout ſens, vous courriez riſque de peindre inégalement.

3°. Il faut coucher hardiment & à grands coups, & étendre néanmoins bien uniment & bien également les couleurs ; prenez garde d'engorger vos moulures & ſculptures ; ſi cet accident arrivoit, ayez une petite broſſe pour en retirer les couleurs.

4°. Remuez très-ſouvent les couleurs dans le pot, afin qu'elles conſervent toujours la même teinte, & qu'elles ne faſſent pas de dépôt au fond.

5°. N'empâtez jamais la broſſe, c'eſt-à-dire, ne la ſurchargez pas de couleur.

6°. N'appliquez jamais une seconde couche que la premiere ou précédente ne soit absolument seche; ce que l'on connoît aisément, lorsqu'en y portant légérement le dos de la main, il ne s'y attache en aucune façon.

7°. Afin de rendre cette fication plus prompte & plus uniforme, faites toujours vos couches les plus minces possibles.

SECTION PREMIERE.

De l'emploi des couleurs préparées en détrempe.

Peindre en *détrempe*, c'est peindre avec des couleurs broyées à l'eau & détrempées à la colle. La détrempe est sûrement la plus ancienne maniere de peindre; il est naturel de croire que les premiers qui ont trouvé les matieres qui donnent les couleurs, les ont d'abord détrempées avec de l'eau, & qu'ensuite, pour donner de la consistance à cette eau colorée, ils l'ont préparée avec de la gomme ou de la colle. Cette sorte de peinture, bien faite, se conserve long-temps; elle est la plus en usage; elle s'emploie sur les plâtres, les bois, les papiers; on en décore les appartements; tout ce qui n'est pas sujet à être exposé aux injures de l'air, comme boîtes, éventails, esquisse, est ordinairement peint en détrempe. On peint aussi à la colle tout ce qui n'a qu'un éclat momentané, ou ce qui est dans le cas d'être bien conservé, comme décorations de fêtes publiques ou de théatre.

Il y a trois sortes de détrempes, la détrempe commune, la détrempe vernie qu'on appelle *chipolin*, & la détrempe au blanc de roi. Les détails que nous allons donner des différents ou-

vrages dans ces trois parties, les feront mieux connoître que les définitions les plus claires; nous allons auparavant établir les préceptes particuliers de la détrempe.

Préceptes particuliers à la peinture d'impression en détrempe.

1°. Prenez garde qu'il n'y ait aucune graisse sur le sujet; s'il y en a, ou grattez, ou lessivez avec l'eau seconde, ou frottez la partie grasse avec de l'ail & de l'absynthe.

2°. Que la couleur détrempée file au bout de la brosse lorsque vous la retirez du pot; si elle s'y tient attachée, c'est la preuve qu'il n'y a pas assez de colle.

3°. Que toutes vos opérations, c'est-à-dire, que toutes les couches, sur-tout les premieres, soient données très-chaudes, en évitant toutefois qu'elles soient bouillantes. Une bonne chaleur fait bien mieux pénétrer la couleur; mais, employée trop chaude, elle fait bouillonner l'ouvrage & gâte le sujet, & si c'est du bois, l'expose à s'éclater: la derniere couche que l'on étend avant que d'appliquer le vernis, est la seule qui doive être donnée à froid.

4°. Lorsqu'on veut faire de beaux ouvrages, & rendre les couleurs plus belles & plus solides, on prépare les sujets qu'on veut peindre, par des encollages & des blancs d'apprêts, qui servent de fond pour recevoir la couleur; c'est rendre la surface sur laquelle on veut peindre, bien égale & bien unie: nous en parlerons ci-après.

5°. Cette impression doit se faire en blanc, quelque couleur qu'on veuille y appliquer, parce que les fonds blancs sont plus avantageux pour

faire reſſortir les couleurs, qui empruntent toujours un peu du fond.

6°. Si on rencontre des nœuds au bois, ce qui arrive ſur-tout dans les boiſeries de ſapin, il faut frotter ce nœud avec une tête d'ail, la colle prendra mieux.

Obſervations ſur les doſes.

Pour que les détails ſe faſſent mieux ſentir, nous prendrons pour point fixe de toute ſuperficie à peindre, une ou pluſieurs toiſes carrées, c'eſt-à-dire, ſix pieds de haut ſur ſix pieds de large, qu'on peut répartir comme on juge à propos. L'on fixera enſuite la quantité de matieres & de liquides néceſſaires pour couvrir cette ſuperficie. Je n'ai pas beſoin de prévenir mes lecteurs que, lorſqu'ils auront plus ou moins de ſuperficie, il faudra augmenter ou diminuer les quantités, en raiſon des proportions données: néanmoins il ne faut pas croire que toutes celles indiquées ſeront toujours préciſes & ſuffiſantes; on ne peut préſenter que des à peu près, car il y a des ſubſtances qui boivent plus ou moins de liquide: les mêmes terres, ſelon leurs degrés de ſéchereſſe, s'en abreuvent plus ou moins. Il y a des parties, comme plâtres, ſapins, qui en pompent davantage (1). La maniere de l'employer y fait auſſi beaucoup; l'habitude fait bien mieux les ménager qu'une premiere tentative: enfin, il faut toujours s'attendre que les premieres couches conſommeront plus de matieres que les ſe-

(1) Sur-tout le ſapin, qui eſt quelquefois ſi poreux, que les couleurs filtrent au travers, comme ſi on les paſſoit par un tamis.

condes & subséquentes ; qu'un sujet préparé en exigera moins qu'un autre qui ne l'est pas : la raison en est sensible ; il faut d'abord abreuver les pinceaux, les brosses, les bois, les toiles, les plâtres qui doivent recevoir les couleurs ; les premieres couches, qui sont destinées à cela, sont & doivent être en plus grande quantité que les autres.

Qu'on emploie les couleurs sur du bois, de la toile, du plâtre, les doses doivent être toujours les mêmes pour la toise carrée ; il n'y a jamais que la premiere couche qui soit dans le cas d'éprouver une différence bien sensible, parce qu'elle sert à abreuver les sujets ; mais la seconde & la troisieme ne doivent pas subir ces variations, puisque, par la premiere couche, tous les sujets deviennent égaux entr'eux ; en sorte qu'une muraille qui a reçu une premiere couche bien donnée, n'exigera pas plus de couleurs, à la seconde & à la troisieme, qu'un lambris qui aura pareillement reçu une pareille couche.

Quand nous parlerons, dans cet ouvrage, de la toise carrée, il faut l'entendre d'une superficie unie & égale ; car si les bois sont enrichis de moulures, sculptures, l'évaluation ne peut plus être la même pour l'emploi : nous n'entendons pas parler ici de l'évaluation relative au toisé d'entrepreneur ou d'expert.

Il faut à peu près une livre de couleur pour peindre en détrempe une toise carrée, sur-tout lorsqu'on lui a donné un encollage. Pour composer cette livre, prenez trois quarterons de couleurs broyées à l'eau, & quatre à six onces de colle pour la détremper.

ARTICLE PREMIER.

De la détrempe commune.

La détrempe commune eſt celle qu'on emploie pour des ouvrages qui ne demandent pas un grand ſoin, & n'exigent pas de préparation, comme plafonds, planchers, eſcaliers; elle ſe fait ordinairement en infuſant des terres à l'eau, & en les détrempant avec de la colle : nous allons indiquer quelques ſujets où on l'emploie.

Groſſe détrempe en blanc.

1°. Ecraſez du blanc d'Eſpagne dans l'eau, laiſſez-le s'y infuſer une couple d'heures. 2°. Faites pareillement infuſer du noir de charbon dans l'eau. 3°. Mêlangez le noir avec le blanc; ne les mêlez qu'à meſure, ſuivant la teinte que vous deſirez. 4°. La teinte faite, détrempez-la dans de la colle d'une bonne force, ſuffiſamment épaiſſe & chaude. 5°. Couchez ſur le ſujet: on peut en donner pluſieurs couches.

Doſe pour une toiſe carrée. Blanc de Bougival deux pains, (c'eſt-à-peu près deux livres,) une chopine d'eau pour l'infuſer; plus ou moins de charbon auſſi infuſé à part, autant que l'on veut pour foncer le blanc, & près d'une pinte de colle pour détremper le tout.

Si vous voulez employer cette détrempe ſur de vieux murs, il faut, 1°. les bien gratter; 2°. paſſer deux ou trois couches d'eau de chaux, juſqu'à ce que le roux ſoit mangé; 3°. épouſſeter la chaux avec un ballet de crin; 4°. appliquer en-

ſuite les couches de détrempe, comme nous venons de le dire. Si c'eſt ſur des plâtres neufs, il faut mettre plus de colle dans le blanc, pour en abreuver la muraille.

On peut employer toutes ſortes de couleurs en détrempe commune quand la teinte en eſt faite, & qu'elle a été infuſée à l'eau : on la détrempe de même à la colle.

Plafonds ou planchers.

Quand les plafonds ou planchers ſont neufs, 1°. prenez du blanc de Bougival, auquel vous joindrez un peu de noir de charbon, pour empêcher que le blanc ne rouſſiſſe ; 2°. infuſez-les ſéparément dans l'eau ; 3°. détrempez le tout avec moitié eau & moitié colle de gants, (la colle de gants étant forte, feroit écailler la couche, c'eſt pourquoi on la coupe avec de l'eau) : 4°. donnez deux couches tiedes de cette teinte. Si les murs ont déjà été blanchis, il faut, 1°. gratter *au vif* tout l'ancien blanc, c'eſt-à-dire, remettre le plafond autant à nu qu'il ſe peut ; ce qui ſe fait avec des *grattoirs*, tantôt dentés & tantôt à tranche plate & obtuſe, emmanchés de court pour fatiguer moins l'ouvrier : 2°. y donner autant qu'il faut de couches de chaux pour l'enduire & le faire devenir blanc : 3°. épouſſeter la chaux : 4°. mettre deux à trois couches de blanc de Bougival infuſé à l'eau & détrempé à la colle, comme on vient de le dire.

Murs intérieurs, contre-cœurs de cheminées.

Quand ce ſont des murs intérieurs qu'on veut

peindre en détrempe commune, comme murs d'escaliers ou parties de murs, on les peint en infusant de même à l'eau le blanc, ou telle autre terre colorée choisie, & en les détrempant à la colle de gants pure.

Badigeon.

Le *badigeon* est la couleur dont on se sert pour embellir les maisons au dehors lorsqu'elles sont vieilles, ou les églises quand on veut les éclaircir; il donne à ces édifices l'extérieur d'une nouvelle bâtisse, en leur donnant le ton de couleur d'une pierre fraîchement taillée : 1°. prenez un seau de chaux éteinte : 2°. joignez-y un demi-seau de sciure de pierre, dans laquelle vous mêlangerez de l'ocre de rue, selon le ton de couleur de pierre que vous voudrez donner à votre badigeon : 3°. détrempez le tout dans la valeur d'un seau d'eau où vous aurez fait fondre une livre d'alun de glace. Badigeonnez le sujet avec une grosse brosse. Quand on n'a pas de sciure de pierre, on y met plus d'ocre de rue ou d'ocre jaune, ou l'on écrase des écailles de pierre de St. Leu, qu'on passe au tamis, & dont on fait, avec la chaux, un ciment que la pluie & l'air mangent difficilement.

Plaques de cheminées en mines de plomb.

1°. Nettoyez vos plaques avec une forte brosse usée à peindre en détrempe; enlevez la rouille & la poussiere : 2°. pilez environ un quarteron de mine de plomb; lorsqu'elle est en poudre, mettez-la dans un pot avec un demi-setier de

vinaigre : 3°. frottez-en vos plaques avec la broſſe : 4°. quand elles ſont noircies avec ce liquide, prenez une broſſe ſeche, trempez-la dans d'autre mine ſeche en poudre, & vous frotterez juſqu'à ce que les plaques deviennent luiſantes comme une glace.

Carreaux.

Si les carreaux ſont neufs, nettoyez, grattez & lavez-les bien : quand ils ſont bien ſecs, 1°. donnez une premiere couche très-chaude de gros rouge infuſé dans l'eau bouillante, où vous aurez fait fondre de la colle de Flandre ; cette premiere opération ſert à abreuver le carreau. 2°. Etendez bien mince une ſeconde couche à froid, de rouge de Pruſſe broyé à l'huile de lin, & détrempé à la même huile, où vous aurez mis un peu de litharge ; ce ſecond procédé ſert à fixer & coller la couleur. 3°. Faites fondre de la colle de Flandre dans de l'eau bouillante, retirez le pot du feu, jetez-y du rouge de Pruſſe, que vous y laiſſerez infuſer, & incorporez-le bien en le remuant avec la broſſe ; employez cette couleur tiede : cette troiſieme couche maſque la couleur à l'huile, & empêche qu'elle ne poiſſe & colle aux ſouliers. 4°. Quand cette derniere couche ſera ſeche, frottez le carreau avec de la cire ; cette cire à ſon tour fixe & attache la détrempe.

Doſe pour une toiſe carrée.

Pour la premiere couche. Faites fondre un quarteron de colle de Flandre dans trois chopines d'eau ; quand elle ſera bouillante, retirez-la du feu, jetez-y alors une livre de gros rouge, qu'il

faudra remuer très-exactement : le rouge bien mêlé, donnez la couche très-chaude.

Pour la seconde. Broyez six onces de rouge de Prusse avec deux onces d'huile de lin ; ensuite détrempez-le avec une demi-livre d'huile de lin, dans laquelle vous aurez mis deux onces de litharge, & couchez à froid.

Pour la derniere. Dans une pinte d'eau que vous ferez bouillir sur le feu, jetez un demi-quarteron de colle de Flandre ; lorsqu'elle sera fondue, retirez-la de dessus le feu, & incorporez-y une demi-livre de rouge de Prusse, remuant beaucoup : appliquez-la tiede.

Quand les carreaux sont vieux, comme ils ont été déjà imbibés, ils prennent moins de matiere.

N. B. Les couches de couleurs pour les parquets & carreaux se donnent avec des balais de crin un peu usés, en les promenant de gauche à droite, & de droite à gauche ; mais on prend de moyennes brosses pour aller au long des lambris.

Parquets.

Pour mettre des parquets en couleurs, on choisit ordinairement une couleur citron ou orange : cette derniere est plus belle. Quand le parquet est bien balayé & nettoyé, 1°. tirez une teinture orange ou citron ; ce qui se fait en mêlant plus ou moins de graine d'Avignon, de terra merita & de safranum ; il y en a qui ne mettent que des deux derniers, d'autres qui n'emploient que du safranum pur. 2°. Pour coller votre teinture au parquet, jetez-la dans de l'eau dans laquelle vous aurez fait fondre de la colle de Flandre ;

lorſque les parquets ſont vieux, ajoutez-y de l'ocre de rue, pour donner du corps à la teinture. 3°. Donnez, avec un balai, deux couches tiedes de cette teinture ſur le parquet, en prenant garde de maſquer les veines du bois. 4°. Les couches ſeches, frottez avec de la cire.

Obſervez que la premiere couche conſomme ordinairement le double de matiere de la ſeconde, parce qu'elle ſert à abreuver les parquets, & que la ſeconde ne ſert qu'à peindre : ainſi ſi l'on n'avoit pas aſſez de la doſe que nous allons indiquer pour les deux couches, il faut en préparer encore dans les proportions données, pour ſe procurer la quantité néceſſaire.

Doſe pour huit toiſes de parquets en couleur d'orange. 1°. Mettez une demi-livre de graine d'Avignon, autant de terra merita, autant de ſafranum : (il y en a qui, comme nous venons de le dire, ne mettent qu'un quart de ces deux dernieres, & qui mettent une livre de graine d'Avignon ; d'autres qui ne mettent que du ſafranum : quelle que ſoit votre combinaiſon, que ces trois drogues, ou ſeules, ou mêlangées, vous donnent une livre & demie de matieres) mettez cette livre & demie de matieres dans douze pintes d'eau, que vous ferez bouillir juſqu'à ce qu'elles ſoient réduites à huit. 2°. Quand elles bouillent, jetez-y un quarteron d'alun ou de cendres gravelées ; il y en a qui ne les mettent qu'après l'avoir retiré du feu : cela eſt égal, pourvu que l'alun s'y diſſolve en le remuant bien, & que le mêlange ne monte pas en bouillant. 3°. Paſſez le tout dans un linge ou tamis de ſoie, la teinture eſt tirée. 4°. Jetez dans cette teinture deux pintes d'eau, dans leſquelles vous aurez fait fondre une livre

de colle de Flandre ; remuez bien le tout enſemble ; & ſi les parquets ſont vieux, & que vous ayiez choiſi une couleur orange, ajoutez-y une livre d'ocre de rue ; ſi vous avez adopté une couleur citron, au lieu d'ocre de rue, ſubſtituez une livre d'ocre jaune : le ſafranum donne une couleur orange ; la terra merita & la graine d'Avignon ſont plus tendres en couleur.

Quand le ton de la couleur d'un carreau ou d'un parquet ciré déplaît, & qu'on veut, ou en ſubſtituer une autre, ou l'enlever tout-à-fait, il faut, pour ôter la cire, frotter avec du ſablon & de l'oſeille ; ce qui eſt préférable à la maniere de ceux qui emploient l'eau avec le ſablon : l'eau détruit les couches de couleurs ſi on veut en conſerver, ou, s'imbibant dans le carreau ou le parquet, les déſaſſemble en les pénétrant d'humidité ; au lieu que le frottement de l'oſeille ne fait qu'effleurer & enlever la cire, & ménage, & les couleurs, & les carreaux ou parquets ; en ſorte qu'on peut y ajouter une autre teinte, ſi celle qui s'y trouve, ou déplaît, ou n'a pas été bien donnée.

ARTICLE SECOND.

De la détrempe vernie appellée chipolin.

Toute opération méchanique peut offrir plus ou moins de beauté & de perfection, ſelon le plus ou moins de ſoin qu'on y porte, & l'habileté de celui qui travaille. Il eſt des arts où cette gradation entre le fini & le parfait eſt moins ſenſible ; la peinture d'impreſſion ſemble même ne pas admettre cette différence, car peindre un ſujet

d'une couleur uniforme, paroît n'offrir qu'un seul procédé, celui d'appliquer la couleur. L'ignorant, comme l'habile homme, n'a qu'une maniere de le faire, & il a fini son entrepriſe. D'où dérive donc la beauté d'un ouvrage? eſt-ce toujours de la dextérité de l'artiſte qu'elle naît? Non, mais de ſes précautions, de ſes préparations, de ſes ſoins enfin à le perfectionner. Ainſi celui qui, dans tous les arts méchaniques, veut atteindre à cette perfection, doit ſe perſuader que l'action intermédiaire, qui eſt l'objet de ſon travail, ne ſuffit pas, s'il n'a pris ſes précautions avant que d'adopter un ſujet, & s'il ne porte tous ſes ſoins lorſqu'il vient de lui donner la forme qu'il cherchoit. C'eſt ſur ces deux parties, du commencement & de la fin, qui contribuent tant à la perfection, que nous nous arrêterons toujours dans le cours de cet ouvrage. Ce ſont elles qui font l'habile artiſte, & qui, bien décrites, inſtruiront l'amateur: ce ſont elles qui ont donné tant de ſupériorité au chipolin.

La détrempe vernie, qu'on nomme *chipolin*, eſt ſans contredit le chef-d'œuvre de la peinture d'impreſſion. Rien de ſi magnifique pour un ſalon, un appartement, qu'une ſuperbe boiſerie peinte de cette maniere. On peut offrir aux faſtueux de plus riches, de plus ſomptueux embelliſſements; mais on ne peut préſenter au ſage de plus noble, de plus économe, de plus durable décoration. En effet, cette peinture a le brillant & la fraîcheur de la porcelaine. Son éclat lui vient de ce que ſes couleurs ne changent point; de ce qu'elles refletent bien la lumiere, & s'éclairciſſent par ſon concours; de ce que, plus aiſées à adoucir, elles acquierent plus de vivacité,

ſans jeter de luiſant; & de ce qu'étant toujours les mêmes, on les voit également dans tous les jours; ce qui ne ſe rencontre pas dans les peintures à l'huile, où l'on eſt aſſujetti à la poſition des lieux & à la vibration de la lumiere; où les couleurs ſe terniſſent & les clairs deviennent obſcurs. Sa fraîcheur lui vient de ce que, bouchant exactement les pores du bois qu'elle couvre, elle repouſſe l'humidité & la chaleur, qui ne peuvent y pénétrer, & que l'influence de l'air extérieur eſt écartée. Son avantage eſt de ne donner aucune odeur, de permettre la jouiſſance des lieux auſſi-tôt ſon application, de communiquer aux endroits cette fraîcheur qu'elle porte, & de conſerver les clairs toujours brillants, vifs; enfin, de conſerver ſa beauté & ſa fraîcheur par l'application du vernis, qui la garantit des morſures des inſectes, & de l'humidité qui pourroit l'altérer.

Ce genre de peinture, qui étoit autrefois hors de prix lorſqu'il étoit bien fait, puiſqu'on en a payé juſqu'à 60 livres la toiſe, eſt devenu beaucoup moins coûteux, parce que les ouvriers, qu'on ne veut pas récompenſer ſuivant le temps prodigieux qu'il exige, ſe hâtent de répondre à l'empreſſement de ceux qui les emploient, ne travaillent qu'en raiſon de leur ſalaire, & ne ſe font pas ſcrupule, en travaillant, de ſacrifier nombre de détails, qui ſont cependant néceſſaires pour ſa perfection. Pour mettre le public dans le cas de n'être pas trompé, & les artiſtes à l'abri d'éprouver aucune léſion dans leurs travaux, nous allons donner un détail exact de ceux qu'il eſt néceſſaire de ſuivre, pour peindre une détrempe vernie ſuperbe.

Reliſez, pages 51, 52, 53, l'article où l'on traite des différentes forces de la colle, & de la façon de la faire, enſuite les préceptes généraux de la peinture d'impreſſion, & ceux particuliers à la détrempe.

Pour faire une belle détrempe vernie, il faut ſept principales opérations, encoller le bois, apprêter de blanc, adoucir & poncer, réparer, peindre, encoller & vernir.

Premiere opération.

Encoller. 1°. Prenez trois têtes d'ail & une poignée de feuilles d'abſynthe, que vous ferez bouillir dans trois chopines d'eau, & réduirez à une pinte: paſſez ce jus au travers d'un linge, & mêlez-le avec une chopine de bonne & forte colle de parchemin; joignez-y une demi-poignée de ſel & un demi-ſetier de vinaigre; faites bouillir le tout ſur le feu.

2°. Avec une broſſe courte de ſanglier, encollez votre bois avec cette liqueur bouillante; imbibez-en les ſculptures & les parties unies, ayant ſoin de bien relever la colle, de n'en laiſſer dans aucun endroit de l'ouvrage, de crainte qu'il ne reſte d'épaiſſeur. Ce premier encollage ſert à faire ſortir les pores du bois, pour que les apprêts puiſſent mordre deſſus, & forment un corps enſemble; ce qui empêche l'ouvrage de s'écailler par la ſuite.

3°. Dans une pinte de forte colle de parchemin, à laquelle vous joindrez un demi-ſetier d'eau, que vous ferez chauffer, laiſſez infuſer deux poignées de blanc de Bougival l'eſpace d'une demi-heure.

4°. Remuez-le bien, enſuite donnez-en une ſeule couche très-chaude & non bouillante, en *tapant* également & réguliérement, pour ne pas engorger les moulures & ſculptures, s'il y en a; c'eſt ce qu'on appelle *encollage blanc*, qui ſert à recevoir les *blancs d'apprêts*.

Seconde opération.

APPRÊTER DE BLANC. Il faut prendre garde que les couches ſuivantes ſoient égales, tant pour la force de la colle, que pour la quantité de blanc qu'on y met dedans. S'il arrivoit qu'une couche, où la colle ſeroit foible, en reçût une plus forte, l'ouvrage tomberoit par écailles. Evitez auſſi de la faire bouillir, parce que la trop grande chaleur l'engraiſſe; & de l'employer trop chaude, parce qu'elle dégarnit les blancs de deſſous.

Il faut auſſi avoir ſoin, dans les intervalles qu'on laiſſe ſécher les couches, d'abattre les boſſes, de boucher les défauts qui peuvent s'y trouver, avec un maſtic de blanc & de colle, qu'on appelle *gros blanc*; ayez une pierre-ponce & une peau de chien, pour ôter à ſec les barbes du bois, & autres parties qui nuiroient à l'adouciſſage : c'eſt ce qu'on appelle *reboucher & peau-de-chienner*.

Pour apprêter de blanc, prenez de forte colle de parchemin; ſaupoudrez-y légérement avec la main, juſqu'à ce que la colle en ſoit couverte d'un doigt d'épaiſſeur, du blanc de Bougival pulvériſé & tamiſé, que vous y laiſſerez s'infuſer pendant une demi heure, en tenant le pot, que vous aurez ſoin de couvrir, un peu loin du feu, & aſſez près néanmoins pour donner à votre

blanc

blanc avec la broſſe, juſqu'à ce que vous n'y voyiez plus de grumeaux, & que le tout vous paroiſſe bien mêlé. 3°. Servez-vous de ce blanc pour en donner une couche de moyenne chaleur, en tapant, comme à l'encollage ci-deſſus, très-finement & également; car s'il étoit employé trop à nage & trop en abondance, l'ouvrage ſeroit ſujet à bouillonner, & donneroit beaucoup de peine à adoucir; il faut donner ſept, huit ou dix couches de blanc, ſelon que l'ouvrage & la défectuoſité des bois de ſculpture l'exigent, donnant plus de blanc aux parties qui doivent être adoucies; c'eſt ce qu'on appelle *apprêter de blanc.*

Il faut que la derniere couche de blanc ſoit plus claire, ce qu'on a fait en jetant un peu d'eau; qu'elle ſoit appliquée légérement, en adouciſſant avec la broſſe, comme lorſqu'on imprime, ayant ſoin, avec de petites broſſes, de paſſer dans les moulures, & de vuider les onglets, pour qu'il ne reſte pas d'épaiſſeur de blanc; ce qui gâteroit la beauté de la menuiſerie.

Troiſieme opération.

Adoucir et poncer. L'ouvrage bien ſec, ayez de petits bâtons de bois blanc, & des pierres-ponces, qu'il faut affiler ſur les carreaux, dans la forme néceſſaire pour les parties qu'on veut adoucir, en formant des plates pour le milieu des panneaux, des rondes, & en tranchets, pour aller dans les moulures & les vuider.

Prenez de l'eau très-fraîche, la chaleur étant très-contraire à ces ſortes d'ouvrages, & ſujette à les faire manquer: dans l'été on y ajoute même

de la glace. Mouillez votre blanc avec une broſſe qui ait ſervi à apprêter de blanc, ne mouillant par petite partie que ce qu'il faut adoucir chaque fois, dans la crainte de détremper le blanc, ce qui gâteroit l'ouvrage; enſuite adouciſſez & poncez avec vos pierres & vos petits bâtons : lavez avec une broſſe à meſure que vous adouciſſez, & paſſez par deſſus un linge neuf, pour donner un beau luſtre à l'ouvrage.

Quatrieme opération.

RÉPARER. L'ouvrage adouci, vous nettoierez avec un fer toutes les moulures, & n'irez pas trop en avant, de crainte de faire des barbes au bois : il eſt d'uſage, quand il y a des ſculptures, de les réparer avec les mêmes fers, pour dégorger les refends remplis de blanc; ce qui nettoie & répare l'ouvrage, & remet les ſculptures dans leur premier état.

Cinquieme opération.

PEINDRE. L'ouvrage ainſi réparé eſt prêt à recevoir la couleur qu'on veut lui donner; choiſiſſez votre teinte. Suppoſons de blanc argentin. 1°. Broyez du blanc de céruſe & du blanc de Bougival, chacun ſéparément à l'eau, & par quantité égale, mêlez-les enſemble : 2°. ajoutez-y un peu de bleu d'indigo, & très-peu de noir de charbon de vigne très-fin, auſſi broyés à l'eau ſéparément; le plus ou le moins de l'un & de l'autre vous donnera la teinte que vous cherchez : 3°. détrempez cette teinte avec de bonne colle de parchemin : 4°. paſſez-la à tra-

vers un tamis de soie très-fin : 5°. posez la teinte sur votre ouvrage en *adoucissant*, ayant soin de les étendre bien uniment; donnez-en deux couches, & la couleur est appliquée.

Sixieme opération.

Encoller. Faites une colle très-foible, très-belle & très-claire; après l'avoir battue à froid & passée au tamis, vous en donnerez deux couches sur l'ouvrage, avec une brosse très-douce, qui aura servi à peindre, & qui sera nettoyée : une neuve raieroit & gâteroit la couleur. Ayez soin de n'en pas engorger vos moulures, ni d'en donner plus épais dans un endroit que dans un autre. Etendez-la bien légérement, de peur de détremper les couleurs en passant, & de faire des ondes qui tachent les panneaux; ce qui arrive quand on passe trop souvent sur le même endroit. De ce dernier encollage dépend la beauté de l'ouvrage, & peut le perdre s'il est mal fait, parce qu'alors, ce qu'on verra bien mieux si on vernit sur des endroits où l'on aura oublié d'encoller, le vernis noircit les couleurs lorsqu'il pénetre dedans.

Septieme opération.

Vernir. Ces deux encollages secs, donnez deux à trois couches de vernis à l'esprit-de-vin; ayez soin en l'appliquant, que l'endroit soit bien chaud, & votre détrempe vernie est terminée. Ces couches de vernis mettent la détrempe à l'abri de l'humidité. Voyez les détails de l'application du vernis, à la seconde partie de l'art du vernisseur.

Article troisieme.

De la détrempe au blanc de roi.

Le *blanc de roi*, ainſi nommé parce que les appartements du roi ſont aſſez volontiers de cette couleur, eſt fort commun quand on ne veut pas vernir; il eſt très-beau dans ſa fraîcheur; il ſe prépare comme la détrempe vernie dont nous venons de parler; c'eſt-à-dire, quand l'encollage, les blancs d'apprêts ſont appliqués, que l'ouvrage eſt adouci & réparé dans les moulures, on broie à l'eau du blanc de céruſe, & une égale partie de blanc de plomb, en y mêlant très-peu de bleu d'indigo, pour ôter le jaune du blanc, & lui donner un œil vif; enſuite on détrempe ce blanc avec de très-belle colle de parchemin d'une bonne force; on paſſe le tout par un tamis de ſoie, & on en donne deux couches d'une moyenne chaleur.

Ce blanc de roi eſt très-fin, très-beau pour des appartements qu'on occupe rarement; mais il ſe gâte aiſément dans les appartements habités, & notamment dans ceux où l'on couche, parce que, n'étant pas vernis, les exhalaiſons & autres vapeurs, qui émanent de tout corps animé, réagiſſent ſur le blanc de plomb & le noirciſſent. On l'emploie ſur-tout pour les ſalons que l'on dore; ce blanc, comme diſent les ouvriers, eſt ami de l'or, c'eſt-à-dire, il le fait briller & reſſortir davantage par ſon beau mat. On vernit très-peu les fonds blancs, lorſqu'il y a de la dorure ou de beaux ornements.

SECTION SECONDE.

De l'emploi des couleurs à l'huile.

Peindre à l'huile eſt appliquer ſur toutes ſortes de ſujets, comme murailles, bois, toiles, métaux, des terres colorées ou autres ſubſtances broyées & détrempées à l'huile. Les anciens ignoroient cette maniere; ce fut un peintre Flamand, nommé *Jean van Eych*, plus connu ſous le nom de Jean de Bruges, qui la trouva au commencement du quatorzieme ſiecle. Tout ce ſecret ne conſiſte néanmoins qu'à ſe ſervir d'huile au lieu d'eau, pour broyer & détremper les couleurs. Par l'huile, les couleurs ſe conſervent plus longtemps, &, ne ſéchant pas ſi promptement que la détrempe, elles donnent aux peintres plus de temps de les unir davantage, & de finir; ils peuvent retoucher à pluſieurs repriſes; les couleurs, étant plus marquées & ſe mêlant mieux, donnent des teintes plus ſenſibles, des nuances plus vives, plus agréables, & des coloris plus doux & plus délicats. Elle pourroit paſſer pour la plus parfaite des manieres de peindre, ſi les couleurs ne ſe terniſſoient pas par la ſuite des temps; défaut qui vient de l'huile, qui donne toujours un peu de roux aux couleurs; mais au moins elle eſt préférable à la détrempe, en ce qu'elle eſt plus ſolide, & qu'elle conſerve très-bien & longtemps les ſujets ſur leſquels on l'emploie; ſoit qu'ils ſoient expoſés aux variations ou injures de l'air, comme murailles extérieures, panneaux de voitures; ſoit qu'ils ſoient dans le cas d'être frottés & maniés ſouvent, comme portes d'eſ-

calier, chambranles, ferrures : elle eſt préférable encore, même pour les boiſeries d'appartements, à la détrempe, en ce que dans cette derniere, comme on l'a vu ci-deſſus, on eſt obligé d'abreuver les bois par des encollages chauds qui les tourmentent néceſſairement, & les expoſent à éclater par l'introduction des liquides chauds dans les pores du bois, qui néceſſairement gonflent ſon tiſſu ; au lieu qu'à l'huile toutes les opérations ſe faiſant à froid, les liquides ne font que s'attacher au bois ſans le pénétrer ni le faire travailler ; ce qui le conſerve beaucoup mieux. Auſſi il y a long-temps qu'on a rejeté la maniere de quelques anciens, qui, lorſqu'ils vouloient peindre des boiſeries en huile, leur faiſoient donner un encollage des deux côtés.

Il y a deux ſortes de peintures à l'*huile ;* ſavoir, celle à l'*huile ſimple*, & celle à l'*huile vernie-polie ;* l'une ne demande aucun apprêt ni vernis ; l'autre, au contraire, exige pour ſa perfection d'être préparée par des *teintes dures*, & d'être vernie lorſqu'elle eſt appliquée. Toutes ſortes de ſujets peuvent être peints à l'une ou à l'autre de ces deux manieres ; mais ordinairement on peint à l'huile ſimple les portes, les croiſées, les chambranles, les murailles ; & à l'huile vernie-polie, les lambris d'appartements, les panneaux d'équipages, &c., & tout ce qui mérite des ſoins marqués.

PRÉCEPTES PARTICULIERS

Pour la peinture à l'huile.

1°. Quand on veut broyer & détremper à l'huile des couleurs claires, tels que le blanc,

le gris, &c., il faut se servir d'huile de noix ou d'œillet; si elles sont plus sombres, tels que le marron, l'olive, le brun, servez-vous de l'huile de lin pure, qui est la meilleure des huiles.

2°. Toutes les couches broyées & détrempées à l'huile doivent être données à froid; on ne les applique bouillantes que lorsqu'on veut préparer une muraille, un plâtre neuf ou humide.

3°. Toute couleur détrempée à l'huile pure ou à l'huile coupée d'essence, ne doit jamais filer au bout de la brosse, au contraire de la détrempe, où la couleur quitte la brosse lorsqu'on la retire du pot.

4°. Ayez soin de remuer, de temps à autre, votre couleur dans le pot avant que d'en prendre avec la brosse, pour qu'elle soit toujours d'égale épaisseur, & conséquemment du même ton; autrement les matieres se précipitent au fond du pot, le dessus s'éclaircit, & le fond devient épais. Malgré la précaution de remuer, si le fond ne conservoit pas la même teinte que le dessus, pour l'égaler il faut l'éclaircir, en y versant peu à peu de la même huile.

5°. En général, tout sujet qu'on veut peindre en huile doit recevoir d'abord une ou deux couches d'impression. L'*impression* est un enduit de blanc de céruse broyé & détrempé à l'huile, qu'on étend sur le sujet qu'on veut peindre. Voyez ce que nous avons dit là dessus page 67, n°. 5.

6°. Quand on peint des dehors, comme portes, croisées d'escalier, & autres ouvrages qu'on ne veut pas vernir, il faut faire les impressions à l'huile de noix pure, sans mêlange d'essence, parce qu'elle les rendroit bises, & les feroit tomber en poussiere. On préfere l'huile de noix, qui

devient plus belle à l'air que l'huile de lin, & laisse en s'évaporant, les couleurs devenir blanches comme si elles étoient employées en détrempe. Ainsi tous les dehors doivent être à l'huile pure.

Lorsque les sujets sont intérieurs, ou qu'on veut vernir la peinture, la premiere couche doit être broyée & détrempée à l'huile, & la derniere doit être détrempée avec de l'essence pure. Je dis de l'essence pure, premiérement, parce qu'elle emporte l'odeur de l'huile; en second lieu, parce que le vernis qu'on applique par dessus une couche de couleur détrempée à l'huile coupée d'essence, ou à l'essence pure, en devient plus brillant, au lieu qu'il s'emboiroit dans la couche d'huile; troisiémement, parce que l'essence, lorsqu'on en détrempe seule les couleurs, les durcit à fond; au lieu que, mêlée avec l'huile, elle la fait pénétrer dans la couleur. Ainsi toute couleur qu'on veut vernir, la premiere couche doit être détrempée à l'huile, & les deux dernieres à l'*essence pure*.

Quand on ne veut pas vernir, la premiere couche doit être à l'huile pure, & les dernieres à l'huile coupée d'essence.

8°. Si on peint sur du cuivre, du fer, ou autres matieres dures, dont le poli empêche l'application de l'impression & de la peinture, en faisant glisser les couleurs par dessus, il faut mettre un peu d'essence dans les premieres couches d'impression, elle fait pénétrer l'huile.

9°. Si l'on rencontre des nœuds au bois, ce qui se trouve sur-tout au sapin, & que l'impression ou la couleur ne prenne pas aisément sur ces parties, il faut, si l'on peint à l'huile simple, préparer à part de l'huile, la forcer de siccatif, c'est-

à-dire, y mettre beaucoup de litharge, en broyer un peu l'impreſſion ou la couleur, & les réſerver pour les parties nouées. Si l'on peint à l'huile vernie-polie, il faut y mettre plus de *teinte dure*, comme nous l'enſeignerons. La teinte dure maſque le bois, & durcit les parties réſineuſes qui en exſudent; une ſeule couche bien appliquée ſuffit ordinairement, donne du corps au bois, & les autres couches prennent très-aiſément par deſſus.

10°. Si par accident on a jeté de la couleur ſur une étoffe, il faut ſur le champ, ou peu d'heures après, frotter la tache légérement avec une ſerge neuve, imbibée d'eſſence de térébenthine; l'eſſence la fait diſparoître. Ces ſortes d'accidents peuvent arriver très-ſouvent; il eſt bon de pouvoir y appliquer le remede.

11°. Il y a des couleurs, tels que les ſtils-de-grain, les noirs de charbon, & ſur-tout les noirs d'os & d'ivoire, qui, broyées avec des huiles, ne ſechent que très-difficilement. Pour remédier à ces inconvénients, ou bien même lorſqu'on eſt preſſé de jouir, on mêle des ſicatifs dans les couleurs: nous allons en traiter ici.

DES SICATIFS.

Les *ſicatifs* ſont des ſubſtances qu'on mêle dans les couleurs broyées & détrempées à l'huile pour les faire ſécher. Les meilleurs dont ſe ſerve la peinture d'impreſſion, ſont la litharge, la couperoſe, & ſur-tout l'huile graſſe.

La *litharge* eſt une chaux de plomb à demi vitrifiée, & qui prend la forme de ſcorie ou d'écume métallique par la coupellation. Il y en a de deux eſpeces: la premiere donne un jaune

tirant sur le rouge, approchant de la couleur d'or; on l'appelle *litharge d'or* : l'autre, qu'on nomme *litharge d'argent*, a une couleur qui tire en quelque façon sur celle de l'argent. La différence de ces deux litharges ne procede que des différentes manieres dont elles ont été refroidies; celle d'or a été refroidie en masses, & la litharge d'argent l'a été, éparpillée.

Le *vitriol*, ou la *couperose*, est en général un sel minéral qu'on tire par lotion, filtration, évaporation & cristallisation d'une espece de marcassite appellée *pyrite*, ou d'une terre résultante des débris de ces pyrites; on en trouve presque par-tout, mais sur tout en Italie, en Allemagne, en France, aux environs de Paris. Il y a trois especes générales de vitriol, le blanc, le verd, le bleu, qui proviennent des différentes combinaisons de l'acide vitriolique avec le zinc, le fer & le cuivre. On ne se sert guere, pour sécher les huiles, que de la *couperose blanche*, qu'on doit choisir en gros morceaux blancs, durs, nets, ressemblants à du sucre en pain, qu'il faut dessécher lorsqu'elle ne l'est pas, en suivant le procédé que nous avons indiqué pour la céruse, page 39, & éviter d'en respirer la vapeur, qui est suffoquante & sulfureuse pendant la dessication. On choisit la couperose pour mettre dans les couleurs claires broyées à l'huile; mais il en faut mettre avec précaution, parce que la couperose étant un sel, son acide ou son humidité récente, en séchant, fait jaunir la couleur, & en ternit la beauté.

L'*huile grasse*, ou l'*huile sicative*, est, sans contredit, le meilleur des sicatifs; mais il le faut ménager avec soin. Elle se prépare en mettant une demi-once de litharge, autant de céruse calcinée,

autant de terre d'ombre, & autant de talc ou de pierre à Jesus ; en tout deux onces de matiere pour une livre d'huile de lin, qu'on fait bouillir à feu doux & égal pendant près de deux heures, en remuant souvent de peur que l'huile noircisse. Quand elle mousse, il faut l'écumer ; lorsque l'écume commence à se raréfier & à devenir rousse, l'huile est suffisamment cuite & dégraissée ; les matieres qui se trouvent alors dénaturées en partie, laissent un marc ou sédiment, dans lequel se trouve une portion de la matiere muqueuse de l'huile, qui s'est combinée avec les ingrédients, sous une forme emplastique. On laisse ensuite reposer l'huile ainsi desséchée & préparée, parce que, dans les intervalles du repos, elle dépose toujours un peu, & devient plus claire ; plus elle est ancienne, meilleure elle est : réservez-la pour les occasions où vous en aurez besoin. Nous traiterons plus au long de l'huile grasse dans l'art du vernisseur, en donnant l'extrait d'un mémoire présenté à l'académie des sciences, & adopté par cette compagnie à la fin de l'année 1772 ; l'auteur de ce mémoire nous a permis d'en faire usage dans la description de notre art, & nous ne négligerons rien pour rendre cette description intéressante.

Préceptes

Pour les siccatifs.

1°. Ne mettez de siccatif que lorsque vous voulez employer votre couleur ; car, long-temps auparavant l'emploi, il les épaissit.

2°. Ne mettez point de siccatif, ou au moins très-peu, dans les teintes où il entrera du blanc

de plomb ou de la céruſe, parce que ces deux ſubſtances ſont par elles-mêmes très-ſicatives, ſur-tout lorſqu'on les emploie à l'eſſence.

3°. Lorſque vous voulez vernir, ne mettez de ſicatif que dans la premiere couche ; les deux ou trois autres couches employées à l'eſſence doivent ſécher ſeules. Si vous ne voulez pas vernir, vous pouvez en mettre, mais très-peu, dans toutes vos couches, à cauſe que l'eſſence qu'on y emploie à l'huile pouſſe aſſez au ſicatif.

1°. Pour employer des couleurs ſombres à l'huile, jetez tout ſimplement, par chaque livre de couleur, en la détrempant, une demi-once de litharge.

Si ce ſont des couleurs claires, tels que le blanc & le gris, mettez, par chaque livre de couleur, & en la détrempant dans l'huile de noix ou d'œillet, que la litharge terniroit par ſa couleur, un gros de couperoſe blanche, que vous aurez eu ſoin de broyer avec la même huile. Cette couperoſe, n'ayant pas de couleur, ne peut gâter celles où elles ſe trouvent.

5°. Quand, au lieu de litharge ou de couperoſe, on veut ſe ſervir d'huile graſſe, qu'on emploie ſur-tout pour les citrons & les verds de compoſition, on met, par chaque livre de couleur, un poiſſon d'huile graſſe : on détrempe le tout à l'eſſence pure, & la couleur eſt en état de recevoir le vernis ; car l'huile graſſe, qu'on ajouteroit à l'huile pure, rendroit les couleurs pâteuſes & trop graſſes.

Obſervations ſur les doſes des matieres & liquides.

Les réflexions que nous avons faites ſur les do-

ſes néceſſaires à la détrempe, trouvent encore ici leur place ; on ne peut offrir que des à peu près, & il ſeroit injuſte de nous attribuer quelque envie d'en impoſer, ſi les quantités que nous indiquons étoient, ou moindres, ou plus que ſuffiſantes. La variation dépend, comme on l'a dit, de mille cauſes ; en ſorte que telle ſuperficie pour laquelle nous diſons qu'il faut une livre de couleur, en conſommera peut-être deux, trois, tandis qu'une autre ne l'épuiſera pas ; la main de l'ouvrier, le ſujet qui les reçoit, la façon dont il eſt diſpoſé, tout contribue à empêcher la certitude & la préciſion ; nous en prévenons ici le lecteur : d'après cela nous allons indiquer la quantité des doſes néceſſaires pour peindre à l'huile.

1°. Les ocres & les terres conſomment en général plus de liquide, pour être broyées & détrempées, que le blanc de céruſe ; ce qui revient à environ deux onces de liquide de plus.

2°. C'eſt le broiement qui eſt cauſe de la variation des doſes de liquide ; car les ſubſtances en exigent plus ou moins, ſelon leur ſéchereſſe ; mais pour les détremper, c'eſt toujours à peu près la même quantité.

3°. Il n'y a que la premiere couche, ou d'impreſſion, ou de couleur, qui puiſſe éprouver une différence bien ſenſible pour les doſes ; c'eſt la préparation du ſujet qui en exige plus ou moins, il faut le diſpoſer à recevoir la couleur. Quand il eſt apprêté par une impreſſion, que ce ſoit une porte, une croiſée, une muraille en plâtre, il n'en conſommera pas plus pour cela de matiere : les couches d'impreſſion mettent, pour ainſi dire, tous les ſujets au même niveau.

4°. Pour peindre un ſujet à l'huile, il faut

d'abord l'imprimer. Si le ſujet eſt abreuvé d'huile bouillante, comme nous allons le dire, il doit conſommer moins d'impreſſion; de même quand les couches d'impreſſion ſont données, il doit abſorber moins de couleur; la raiſon en eſt ſenſible : plus il eſt imprégné de liquide dans les premieres couches, moins il lui en faudra aux ſubſéquentes.

5°. Pour la premiere couche d'impreſſion d'une toiſe carrée, il faut évaluer, ſur quatorze onces de blanc de céruſe, environ deux onces de liquide pour le broyer, & quatre onces pour le détremper, en tout une livre un quart de blanc de céruſe tout détrempé : il faudra un peu moins des uns & des autres, ſi on met une ſeconde couche d'impreſſion.

6°. Il faut à peu près trois livres de couleur pour trois couches d'une toiſe carrée : il ne faut pas croire que chaque couche conſommera également la ſienne; la premiere en abſorbera, ſuppoſons dix-huit onces; la ſeconde, ſeize; la troiſieme, quatorze; parce qu'à chaque couche il faut compter ſur une diminution d'une à deux onces : ainſi tout rentre dans la doſe donnée.

7°. Pour compoſer ces trois livres de couleur, prenez deux livres ou deux livres & demie de couleurs broyées, & détrempez-les dans une chopine ou trois demi-ſetiers d'huile, ou d'huile coupée d'eſſence, ou d'eſſence pure : on en met moins quand on détrempe à l'eſſence pure.

8°. Si on juge à propos de peindre le ſujet ſans y mettre de couches d'impreſſion, il eſt évident qu'il faudra plus de couleur par chaque couche, puiſque le ſujet n'eſt pas diſpoſé à la recevoir.

C'eſt d'après ces évaluations, auxquelles il faut ſe fixer, que nous allons parcourir toutes les parties d'un bâtiment qu'on peint ordinairement à l'huile.

Article premier.

Peinture à l'huile ſimple.

Parcourons d'abord les parties d'un bâtiment qu'on peint le plus volontiers à l'huile ſimple ; nous décrirons en même temps les procédés de l'application.

Portes, croiſées, volets extérieurs.

1°. Donnez une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix ; & pour qu'il couvre mieux le bois, détrempez-le un peu épais avec de la même huile, dans laquelle vous mettez du ſicatif. 2°. Donnez une ſeconde couche d'un pareil blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé de même ; ſi vous voulez un petit-gris, ajoutez-y un peu de bleu de Pruſſe, & du noir de charbon, que vous aurez auſſi broyé à l'huile de noix. Si, par deſſus ces deux couches, vous voulez en ajouter une troiſieme, broyez-la & détrempez-la de même à l'huile de noix pure, en obſervant que les deux dernieres couches ſoient détrempées moins claires que les premieres, c'eſt-à-dire, qu'il y ait moins d'huile. La couleur en eſt plus belle & moins ſujette à bouillonner à l'ardeur du ſoleil.

Murailles extérieures.

Il faut que la muraille ſoit bien ſeche ; cela

ſuppoſé, 1°. donnez une ou deux couches d'huile de lin bouillante, pour durcir les plâtres. 2°. Vous les deſſécherez en mettant, ſelon que vous voudrez y peindre, deux ou trois couches de blanc de céruſe ou d'ocre broyé un peu ferme, & détrempé avec de l'huile de lin. 3°. Quand elles ſeront ſeches, vous pourrez peindre la muraille.

Murs intérieurs.

Si vous voulez peindre ſur une muraille qui ne ſoit pas expoſée à l'air, ou ſur du plâtre neuf, 1°. donnez une ou deux couches d'huile de lin bouillante, ſoulez-en la muraille ou le plâtre, de façon qu'ils n'en puiſſent plus boire : ils ſont alors en état de recevoir l'impreſſion. 2°. Donnez une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé avec trois quarts d'huile de noix, & un quart d'eſſence. 3°. Donnez deux autres couches de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'huile coupée d'eſſence ſi vous ne voulez pas vernir, & à l'eſſence pure ſi vous voulez vernir : c'eſt ainſi qu'on peint ordinairement les murailles en blanc. Si l'on adopte une autre couleur, il faut la broyer & la détremper dans la même quantité d'huile ou d'eſſence.

Portes, croiſées & volets intérieurs.

Les portes, croiſées & volets intérieurs ſe peignent communément en petit-gris. 1°. Donnez une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé avec trois quarts d'huile de noix & un quart d'eſſence. 2°. Donnez deux autres couches de ce blanc de céruſe broyé avec du noir

noir pour faire la teinte grise à l'huile de noix, & détrempé avec de l'essence pure : on peut y appliquer, si l'on veut, deux couches de vernis à l'esprit-de-vin.

Chambranles, pierres ou plâtres intérieurs.

1°. Imprimez une couche de blanc de céruse broyé à l'huile de noix, & détrempé avec de la même huile dans laquelle on met un peu de litharge pour la faire sécher ; 2°. appliquez-y une premiere couche de la teinte choisie, broyée à l'huile & détrempée à un quart d'huile & trois quarts d'essence ; 3°. donnez encore deux autres couches de cette même teinte, broyée à l'huile & détrempée à l'essence pure : on peut vernir de deux couches à l'esprit-de-vin.

Couleurs d'acier pour les ferrures.

1°. Broyez du blanc de céruse, du bleu de Prusse, de la laque fine, du verd-de-gris cristallisé, chacun séparément à l'essence ; plus ou moins de chacune de ces couleurs mêlées avec le blanc, donne le ton de la couleur d'acier que l'on desire. 2°. Quand le ton de la couleur est fait, prenez-en gros comme un noix, que vous détremperez dans un petit pot, avec un quart d'essence & trois quarts de vernis gras blanc. Nettoyez bien les ferrures, & peignez-les avec cette couleur, laissant la distance de deux ou trois heures entre chaque couche : cette opération faite, mettez-y une couche de vernis gras pur.

On fait plus communément cette couleur d'acier avec du blanc de céruse, du noir de char-

bon & du bleu de Pruſſe, qu'on broie à l'huile graſſe & qu'on emploie à l'eſſence : elle eſt moins coûteuſe, mais elle n'eſt pas auſſi belle.

Tuiles en couleur d'ardoiſe.

1°. Broyez du blanc de céruſe à l'huile de lin, broyez auſſi du noir d'Allemagne à l'huile de lin; mêlez ces deux couleurs enſemble, afin qu'elles faſſent un gris d'ardoiſe, & détrempez-les à l'huile de lin : 2°. donnez une premiere couche fort claire pour abreuver les tuiles : 3°. vous donnerez encore trois autres couches que vous tiendrez plus fermes; car il en faut au moins quatre pour la plus grande ſolidité.

Balcons & grilles de fer au dehors.

Broyez du noir de fumée d'Allemagne avec l'huile de lin, & détrempez-le avec trois quarts d'huile de lin & un quart d'huile graſſe; vous pouvez y mêler de la terre d'ombre pour lui donner du corps, mais en très-petite quantité : mettez-en autant de couches que vous voudrez.

Rampes d'eſcaliers, & grilles intérieures.

1°. Détrempez du noir de fumée avec du vernis au vermillon, que nous indiquerons dans l'art du verniſſeur; 2°. donnez-en deux couches, elles ſechent promptement; 3°. donnez deux couches du vernis à l'eſprit-de-vin, auſſi indiqué dans l'art du verniſſeur, *vernis noir pour les ferrures.*

Treillages & berceaux.

1°. Donnez une couche d'impreſſion de blanc

de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé dans la même huile, dans laquelle vous mettrez un peu de litharge. 2°. Donnez deux couches de verd de treillages, indiqué page 47, broyé & détrempé à l'huile de noix. On fait grand uſage à la campagne de ce verd en huile, pour peindre les portes, les contre-vents, les treillages, les bancs de jardins, les grilles de fer & de bois; enfin, tous les ouvrages en bois & en fer, qui doivent être expoſés aux injures de l'air.

Statues, vaſes & autres ornements de pierre, en dehors & en dedans.

Pour blanchir des vaſes ou figures, ou en rafraîchir le blanc, 1°. nettoyez bien le ſujet; 2°. donnez une ou deux couches de blanc de céruſe broyé à l'huile d'œillet pure, & détrempé à la même huile; 3°. donnez une ou pluſieurs couches de blanc de plomb broyé à l'huile d'œillet, & employé à la même huile.

Lambris d'appartements.

Depuis la découverte de la peinture à l'huile, & que l'on a reconnu que les bois ſe conſervoient bien mieux lorſqu'ils étoient peints de cette maniere, ſur-tout encore depuis la découverte d'un vernis ſans odeur, qui emporte même celle de l'huile, on préfere, avec raiſon, de peindre en huile les appartements. En effet, l'huile ſemble ne faire que boucher les pores du bois; &, quoiqu'il ſouffre toujours un peu de l'impreſſion d'un liquide, cependant l'effet en eſt ſi peu ſenſible, que nous conſeillerons à ceux qui veulent ménager leurs boiſeries, de préférer cette ma-

niere : c'eſt s'aſſurer au moins une plus longue durée.

Pour peindre & conſerver long-temps un lambris d'appartement, le garantir de l'humidité, il faut donner ſur le derriere du lambris deux à trois couches de gros rouge, broyé & détrempé à l'huile de lin ; lorſqu'il eſt ſec, on poſe le lambris.

Pour le peindre en huile, 1°. donnez une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé avec de la même huile, coupée d'eſſence : 2°. cette impreſſion faite, donnez deux autres couches de la couleur que vous avez adoptée, qu'il faut broyer à l'huile & détremper à l'eſſence pure.

Si vous voulez que les moulures & ſculptures ſoient rechampies, c'eſt-à-dire, qu'elles tranchent d'une autre couleur, broyez la couleur dont vous voulez rechampir, à l'huile de noix ; détrempez-la à l'eſſence pure, & donnez-en deux couches : 3°. deux ou trois jours après, quand les couleurs ſont bien ſeches, donnez-y deux ou trois couches de notre vernis blanc ſur-fin ſans odeur, qui, ſans en donner, emportera même celle des couleurs à l'huile.

Nombre de perſonnes commencent quelquefois tous les procédés de la détrempe ; l'ennui les prend, elles veulent finir, elles peuvent terminer leur ouvrage à l'huile, comme ci-deſſus. Quand les pores de bois ſont bien bouchés par les blancs d'apprêts, on donne par deſſus, une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'huile coupée d'eſſence ; elle ſera ſuffiſante, le bois étant abreuvé ; enſuite il faut coucher la couleur choiſie, comme ci-deſſus, & vernir.

Article second.

De la peinture à l'huile vernie-polie.

La peinture à l'huile vernie-polie eſt le chef-d'œuvre de la peinture à l'huile, comme la détrempe vernie-polie l'eſt de la détrempe; c'eſt donc plus de ſoin qu'il exige, car, quant aux procédés, ils ſont les mêmes que ceux de la peinture à l'huile ſimple; la différence ne conſiſte que dans les préparations & la maniere de finir : auſſi réſerve-t-on ce genre pour les ouvrages recherchés, tels qu'un ſuperbe ſalon, un élégant équipage : nous allons en donner tous les détails.

Lambris d'appartements, & panneaux d'équipages à l'huile vernie-polie.

La peinture à l'huile vernie-polie eſt celle qu'on emploie lorſqu'on veut polir la couleur & lui donner plus d'éclat : il faut, quand le lambris ou la caiſſe ſont neufs, 1°. préparer les ſujets ſur leſquels on veut peindre ainſi, par une *impreſſion*, comme diſent les ouvriers, qui ſert de fond pour recevoir la *teinte dure*, ou le *fond poli* & les couleurs : c'eſt rendre la ſurface bien unie & bien égale. Cette impreſſion doit être faite en blanc, telle couleur qu'on veuille y appliquer, parce que les fonds blancs ſont toujours plus avantageux. L'impreſſion ſe fait, comme nous l'avons dit, en donnant une premiere couche de blanc de céruſe broyé très-fin à l'huile de lin, avec un peu de litharge, & détrempé avec de la même huile, coupée d'eſſence. 2°. On fait un fond poli en mettant ſept à huit couches de *teinte dure*. Pour les équipages, on en donne juſqu'à douze.

La *teinte dure* se fait en broyant très-fin, à l'huile grasse pure, du blanc de céruse, qui ne soit pas trop calciné, pour qu'il ne pousse pas les couleurs, & en le détrempant avec de l'essence. Il faut bien prendre garde que les sept à huit couches de cette teinte dure soient bien égales, non-seulement quant à l'application, mais encore quant à la dose même du blanc de céruse & de l'huile, & au degré de calcination du blanc de céruse.

3°. On adoucit tout le fond avec une pierre-ponce. 4°. On le polit avec un morceau de serge qu'on tient en forme de tampon; pour le faire avec modération, on trempe cette serge dans un seau d'eau, dans lequel on a mis beaucoup de ponce en poudre passée au tamis de soie, lavant à mesure avec une éponge, pour découvrir si on adoucit bien également; il ne faut pas épargner l'eau pour cette opération, elle ne peut rien gâter.

5°. Choisissez la teinte de la couleur dont vous voulez décorer votre appartement ou votre équipage, qu'elle soit bien broyée à l'huile & détrempée à l'essence; passez-la au tamis de soie très-fin; donnez-en trois ou quatre couches bien étendues & bien tirées; mieux elles le sont, & plus la couleur est belle. Toutes sortes de couleurs peuvent être ainsi employées à l'huile & à l'essence.

6°. Donnez deux ou trois couches d'un vernis blanc à l'esprit-de-vin, si ce sont des appartements; mais si c'est pour des panneaux d'équipages, on se sert de vernis gras. Si l'on veut polir le vernis, il faut en mettre sept à huit couches au moins & bien étendues, avec grande précau-

tion de ne pas charger un endroit plus qu'un autre : cela feroit des taches.

7°. On repolit encore avec de la ponce en poudre & de l'eau, & un morceau de ſerge, comme on vient de le dire, & comme il ſera plus au long expliqué au chapitre de la maniere de polir les vernis. Il ne faut point employer de chapeaux, parce qu'ils ſe déteignent toujours un peu, & gâtent l'ouvrage.

Si la caiſſe ou le lambris ont déjà été peints, il faut bien manger la couleur juſqu'à ce qu'on faſſe revivre la teinte dure ; ce qui ſe fait avec une pierre de ponce & de l'eau, ou un linge imbibé d'eſſence.

Blanc verni-poli à l'huile.

Cette peinture au blanc à l'huile, qui répond au blanc de roi de la détrempe, imite & porte la fraîcheur du marbre. Si c'eſt pour appliquer ſur du bois, 1°. donnez une impreſſion de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, avec un peu de couperoſe calcinée & détrempée à l'eſſence ; mais ſi c'eſt pour peindre ſur la pierre, il faut l'employer à l'huile de noix pure & de la couperoſe calcinée. 2°. Broyez du blanc de céruſe très-fin à l'eſſence, & le détrempez avec un beau vernis gras blanc au copal. 3°. Donnez-en ſept à huit couches ſur l'ouvrage : le vernis employé avec ce blanc de céruſe ſeche ſi promptement, qu'on peut en donner trois couches par jour. 4°. Adouciſſez & poliſſez toutes ces couches, comme ci-deſſus. 5°. Donnez deux ou trois couches de blanc de plomb broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'eſſence pure. 6°. Enſuite ſept à

huit couches de vernis blanc à l'esprit-de-vin pur. 7°. Polissez-les.

SECTION TROISIEME.

De l'emploi des couleurs au vernis.

La beauté de la détrempe, & la durée de la peinture à l'huile, dont nous venons de donner les procédés, quand elles sont bien exécutées, dédommagent sans doute l'amateur de l'ennui des détails qu'exige la perfection de l'une, & du dégoût que porte l'odeur de l'autre : mais comme souvent le desir de la jouissance ne peut compatir avec la patience attachée aux opérations minutieuses ; comme les amateurs redoutent quelquefois les vapeurs fortes des couleurs broyées à l'huile ; que d'ailleurs tous les sujets ne sont pas également susceptibles des deux genres de peinture qui nous ont occupés jusqu'ici ; que le beau ne doit pas être prodigué ; qu'il est nécessaire pour le faire valoir, qu'il ait des objets de comparaison, & que la grande solidité n'est pas toujours recherchée ; nous allons présenter à la vivacité & à l'empressement, une façon de peindre toutes sortes de sujets promptement & sans inconvénients. Avec un vernis à l'esprit-de-vin ou à l'huile, on fait des teintes presque aussi belles que celles qu'on fait en détrempe vernie-polie ; si elles n'ont pas la durée de la peinture à l'huile vernie-polie, elles ont néanmoins assez de consistance pour qu'on en puisse jouir assez long-temps.

Nous avons à Paris, dans quelques maisons, de cette sorte de peinture d'impression ; sa beauté flatte assez pour balancer les suffrages : quelques personnes la préferent même au chipolin en dé-

trempe dont nous avons parlé; mais l'œil fin du connoiſſeur ſaura bien ſe fixer par goût ſur ce dernier, qui méritera ſûrement le choix, parce que le beau ſolide & parfait l'emportera toujours en raiſon du temps & des ſoins qu'on lui aura ſacrifiés. Cette façon de peindre eſt un peu plus coûteuſe pour l'achat des marchandiſes que les deux autres, parce qu'on y emploie conſidérablement de vernis : elle eſt auſſi plus embarraſſante, en ce que le vernis, ſéchant très-promptement, ne donne pas toujours le temps de finir ſes opérations; que les teintes ſont plus expoſées à varier entr'elles, & que le vernis, en général, étant plus difficile à manier, le ſuccès n'appartient qu'à la grande habitude, ſur-tout lorſqu'on veut traiter de grands ſujets, telle que l'étendue d'un ſalon : mais auſſi à peine a-t-on le temps de deſirer; nulle incommodité à craindre, nul inconvénient à redouter : la révolution d'un jour peut voir naître & ſatisfaire le deſir.

Peindre au vernis eſt employer, ſur toutes ſortes de ſujets, des couleurs broyées & détrempées au vernis, ſoit à l'eſprit-de-vin, ſoit à l'huile : nous ne donnerons point ici les préceptes néceſſaires à l'emploi, nous renvoyons à ceux que nous indiquerons dans la troiſieme partie, qui reçoivent, en général, ici leur application.

L'on peint au vernis des lambris d'appartements, des meubles & des panneaux d'équipages; nous allons ſeulement donner des procédés pour peindre de cette maniere un lambris d'appartement, ou un panneau d'équipage : ils ſuffiront pour faire voir comment on doit l'employer.

1°. Mettez une ou deux couches de blanc de Bougival, détrempé dans une forte colle chaude

& bouillante, pour faire votre encollage, ainſi que nous l'avons enſeigné page 79, n°. 1, 2, 3, dont il faut ſuivre les procédés.

2°. Mettez une couche de blanc d'apprêt, de la maniere dont nous l'avons dit, page 80.

3°. Bouchez les défauts du bois avec un maſtic en détrempe, &, quand les couches ſont ſeches, poncez-les : nous avons encore enſeigné cette opération ci-deſſus, page 81 ; nous y renvoyons pour s'y conformer.

4°. Lorſque le bois eſt bien uni, ſuppoſons que vous vouliez faire du gris, prenez une livre de blanc de céruſe bien tamiſé, un gros de bleu de Pruſſe, ou de noir de charbon ou d'ivoire ; mêlez le tout dans une peau d'agneau que vous liez fortement, pour que la couleur ne s'échappe pas ; ſecouez fortement cette peau, ou bien paſſez le tout pluſieurs fois dans un tamis couvert, par là vous mêlangerez bien votre couleur.

5°. La couleur introduite, prenez-en deux onces, que vous mettez dans un poiſſon de vernis ; délayez bien le tout, paſſez la premiere couche ſur le blanc d'apprêt mis ſur votre bois.

6°. La premiere couche ſeche, mettez dans pareille quantité de vernis une once ſeulement de couleur, & donnez votre ſeconde couche.

7°. La troiſieme couche ne contiendra, dans la même quantité de vernis, qu'une demi-once ſeulement de couleur.

8°. Il faut faire attention, lorſque chacune de ces trois couches eſt bien ſeche, de la frotter à chaque fois avec une toile neuve & rude. Evitez cependant d'emporter la couleur ; comme les couleurs ſechent à peu près d'heure en heure, on peut les donner toutes les trois en un jour.

9°. Si l'on veut donner le luſtre parfait à l'ouvrage, il faut paſſer une quatrieme couche doſée de même que la troiſieme : on peut auſſi la donner au vernis pur.

On voit que dans cette opération on met toujours la même quantité de vernis, & qu'à chaque couche l'on diminue la doſe des couleurs de moitié. Toutes les autres teintes de couleur, comme jaune, bleue, &c., dont nous avons donné la compoſition, s'emploient de même : cette méthode eſt la ſeule où l'on puiſſe employer l'orpin dans toute ſa beauté, mais ne lui ôte pas ſes inconvénients.

La ſeconde maniere de faire ce chipolin beaucoup plus vîte en trois heures, eſt de s'exempter de faire les encollages & le blanc d'apprêt, & tout de ſuite d'appliquer les teintes au vernis, comme ci-deſſus : on conçoit facilement que le luſtre n'en ſera pas alors auſſi brillant.

Si on veut peindre ainſi au vernis ſur des panneaux de voitures, il faut faire les premiers apprêts comme ceux à l'huile vernie-polie, c'eſt-à-dire, donner des couches d'impreſſion & de teinte dure. Quand elles ſont adoucies & polies, on emploie les couleurs avec du vernis au copal ou au karabé, ſelon la teinte adoptée (1).

Maniere de décorer les équipages.

Comme les voitures ſont dans ce ſiecle autant un objet d'agréments, qu'elles n'étoient dans leur origine conſidérées que pour leur utilité, & que

(1) Il faut évaluer ſur une demi-livre de couleur qu'on détrempe avec une chopine de vernis pour la premiere couche d'une toiſe carrée ; la ſeconde demande autant de vernis, & moitié moins de couleur.

leur décoration n'intéreſſe pas moins leurs propriétaires, que celle des appartements, nous allons ſuivre les parties de l'équipage, & indiquer la maniere de les décorer en peinture, renvoyant, pour la dorure & la façon de les vernir, aux deux autres parties de ce traité.

Une voiture faite pour être expoſée à l'air, & conſéquemment obligée de ſubir toutes les intempéries des ſaiſons, ne peut être peinte qu'en huile ou au vernis. C'eſt la teinte que l'on choiſit, qui décide de quelle maniere on peut la décorer. Toutes les terres s'employant aiſément à l'huile, on peut ſuivre les détails que nous en avons donnés pag. 101, en obſervant de bien coucher les teintes dures, de les bien polir : le brillant de la voiture dépend ſur-tout de ces deux premiers procédés.

Si l'on préfere de la peindre au vernis, ſuppoſons une couleur verd d'eau, qui eſt aujourd'hui tant à la mode, & que nous prendrons pour exemple pour décorer les panneaux, il faut, après une premiere couche d'impreſſion, ſi la caiſſe eſt neuve :

1°. Donner dix à douze couches de teinte dure, les unes après les autres, & n'en pas mettre de nouvelles que la derniere ne ſoit abſolument très-ſeche, comme nous l'avons enſeigné p. 102.

2°. Adouciſſez avec la pierre-ponce, & poliſſez avec un tampon de ſerge détrempé dans de l'eau, où il y a de la ponce paſſée au tamis, lavant à meſure avec une éponge, ainſi que nous l'avons dit page 102.

3°. Broyez du blanc de céruſe à l'eſſence ; broyez du verd-de-gris cryſtalliſé à l'eſſence ; mêlangez-les ſelon la teinte du verd que vous

cherchez; détrempez-les dans un beau vernis gras, blanc au copal : n'en broyez & détrempez qu'autant que vous en avez beſoin.

4°. Donnez-en trois couches; que la derniere ſoit moins chargée de couleurs que les deux autres, c'eſt-à-dire, y mettre un peu plus de vernis.

5°. Donnez huit à dix couches d'un beau vernis gras blanc au copal, en attendant toujours que chaque couche ſoit bien ſeche.

6°. Poliſſez, comme nous l'avons dit, & comme il ſera expliqué au chapitre de la maniere de polir & luſtrer, & votre panneau eſt peint vernipoli.

Panneaux d'équipages en fond noir, verni-poli.

Donnez, après la premiere couche d'impreſſion, dix à douze couches de teinte dure, qu'il faut bien adoucir & poncer, comme nous venons de le dire; votre apprêt terminé, pour peindre un fond poli noir, détrempez du noir d'ivoire, tamiſé très-fin, dans un beau vernis au karabé; donnez en deux ou trois couches bien unies & très-égales, la derniere un peu moins chargée de noir; donnez-en enſuite huit ou dix couches d'un beau vernis au karabé, que vous polirez & luſtrerez comme nous venons de le dire. On peut faire ainſi toutes ſortes de fonds avec le vernis gras au karabé; quand on a des fonds ſombres, on emploie les vernis au copal quand ils ſont clairs.

Roues d'équipages.

1°. Donnez deux à trois couches de blanc de céruſe, broyé à l'huile de lin, & détrempé à la

même huile : 2°. donnez deux à trois couches de la teinte adoptée ; ſi c'eſt *un verd*, voyez celle indiquée page 48, & verniſſez par deſſus, deux couches de vernis blanc au copal.

Si vous choiſiſſez *un gris*, mettez deux couches de blanc de céruſe, broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'eſſence, coupée d'huile de noix ou d'œillet ; enſuite l'on met la teinte griſe qu'on juge à propos, avec du blanc & du noir broyés à l'huile, & détrempés à l'eſſence.

Si vous préférez le *vermillon*, mettez deux couches de rouge de Berry, broyé à l'huile de lin, avec un peu de litharge, & détrempé ; ſavoir, la premiere couche à l'huile, & la ſeconde à l'huile coupée d'eſſence ; donnez une troiſieme couche du même rouge, coupé de mine rouge ou de minium, broyés à l'huile, & détrempés à l'eſſence. 3°. Quand tout eſt bien ſec, donnez une couche de vernis à l'eſprit-de-vin, dans lequel on détrempe du vermillon. *Voir ce vernis à la premiere partie de l'art du verniſſeur.* Si l'on veut qu'il ſoit plus beau & plus ſolide, on donne une ou deux couches de vernis gras.

Trains d'équipages.

On peint les trains d'équipages à l'huile, de la teinte qu'on juge à propos, en donnant d'abord, comme aux roues, une ou deux couches d'impreſſion de blanc de céruſe, broyé & détrempé à l'huile de lin, ou de noix, ou d'œillet, ſelon la teinte qu'on veut appliquer ; quand les deux couches de la teinte ſont appliquées, on y met un vernis gras, fait pour les trains d'équipages, qui conſerve les couleurs, de maniere

qu'on peut les laver ſans les endommager. *Voir la premiere partie du verniſſeur.*

SECTION QUATRIEME.

De l'emploi des couleurs à la cire, au lait, au ſavon, &c.

Nous avions omis, dans notre premiere édition, les procédés de la peinture à l'encauſtique, par la raiſon que les ouvrages, faits de cette maniere, demandent autant de préparation que la détrempe vernie; qu'ils ſont beaucoup moins ſolides, plus ſujets à ſe gâter; que les taches ne peuvent s'en effacer; & que l'exiſtence de cette maniere d'employer les couleurs, qui n'a eu qu'un regne très-court, eſt même ignorée de pluſieurs amateurs. Cette même raiſon nous avoit pareillement engagés à ne nous point occuper des peintures au lait & au ſauvon, que la chimérique crainte des prétendus dangers des matieres employées à l'huile avoit fait adopter, & que le goût ardent pour la nouveauté a tenté d'introduire : nous allons cependant en parler, plus pour ſatisfaire la curioſité de l'amateur, que ſes beſoins.

La maniere de peindre au ſavon, au lait, à l'encauſtique, s'opere de même que celles que nous venons de décrire : la différence conſiſte en ce qu'on broie toutes les couleurs à l'eau pure, & qu'on les détrempe avec de l'eau de ſavon, ou avec du lait, ou avec un encauſtique. L'encauſtique ſe compoſe en faiſant fondre enſemble une demi-once de ſel de tartre, quatre onces de cire

vierge, la plus blanche, dans une pinte d'eau; ce qui revient à un vrai savon.

Les deux premieres façons ont été bientôt abandonnées, sur-tout celle au lait, par l'odeur fade qu'elle laisse après elle. La derniere a un peu plus réussi; on s'y est d'autant plus attaché, qu'on a cru y retrouver la maniere de peindre des anciens, dont Pline nous parle au livre 35, chapitre 11; que le renouvellement de cet art est dû à l'illustre M. le comte de Caylus, dont les opinions, les idées avoient, à si juste titre, une influence marquée sur toutes les opérations des artistes, dans tous les genres (1): mais nous ne croyons pas, quel que soit l'avantage de cette découverte, qu'elle intéresse jamais le peintre d'impression. Il faut convenir cependant que cette maniere de peindre est fort avantageuse, sur-tout pour les carreaux & les parquets. C'est, sans doute, au premier coup-d'œil, bien dégrader cette découverte; mais ne vaut-il pas mieux l'avoir utile dans le genre le moins brillant de la peinture, que séchement admirée par les spéculateurs?

Lorsque les trois couches indiquées pour les carreaux & les parquets, pag. 73 & 74, sont seches, au lieu de les cirer, on donne une couche d'encaustique, dosée ci-dessus. Si elle est bien étendue, le frottement la rend plus unie & brillante; au lieu qu'en promenant un morceau de cire, comme on fait ordinairement sur le parquet, on le raie, quoiqu'on tâche par le frotte-

(1) Voyez les mémoires de l'académie des belles-lettres de 1752, 1753, 1754 & 1755, & la préface de dom Pernetti, dans son dictionnaire de peinture.

ment

ment de l'étendre bien également ; la cire d'ailleurs eſt toujours bien marquée & plus ſenſible aux endroits où elle a été couchée, qu'à ceux où la broſſe l'a conduite ; ce qui donne à la teinte des jours inégaux, qu'on évite plus aiſément en couchant un encauſtique.

SECTION CINQUIEME.

De la peinture des toiles.

Depuis l'invention de la peinture à l'huile, les peintres à talent peignent moins ſur le bois, le cuivre, &c. ; ils ne ſe ſervent plus guere que de toiles, pour y repréſenter les ſujets qu'ils veulent peindre ; ils ont abandonné les autres manieres. La facilité de pouvoir tranſporter les toiles, de les imprimer & diſpoſer à volonté, contribue à la préférence qu'ils leur donnent. Les peintres d'impreſſion les emploient dans les bâtiments, pour maſquer des ſolives ou autres parties qui déplaiſent à la vue, ou pour des décorations de théatre, qu'alors on enrichit d'ornements. Nous allons indiquer la façon de les préparer, ſoit en huile, ſoit en détrempe.

Article premier.

Maniere de peindre les toiles en détrempe, pour décorations, &c.

1°. Choiſiſſez une toile quelconque, étendez-la ferme ſur les châſſis qui doivent la recevoir. Si elle eſt claire, collez par derriere du papier, avec la colle de farine ; ſi elle ne l'eſt pas, ce

préalable eſt inutile. 2°. Le papier collé & ſec, donnez une couche de blanc de Bougival, infuſé dans l'eau, & détrempé avec la colle de gants chaude. 3°. Paſſez par deſſus une pierre-ponce, pour en ôter les nœuds, & les plus grandes inégalités. 4°. Redonnez une ſeconde couche d'impreſſion, mais plus ferme & plus épaiſſe de blanc de Bougival, & de colle ; poncez encore un peu la toile, & alors elle eſt prête pour travailler.

Si vous voulez y peindre des décorations, broyez toutes vos couleurs à l'eau, & détrempez-les à la colle de gants. Le ſtil-de-grain, le bleu de Pruſſe, & les cendres bleues ſervent à repréſenter des payſages. La cendre bleue ſeule ſuffit pour faire des ciels ; la laque plate que l'on brunit avec de l'eau de cendres gravelées, s'emploie pour les fonds rouges, &c. &c.

Des rehauts d'or en détrempe.

On appelle *rehauts* en peinture, les lumieres d'un deſſein, faites avec du blanc ou d'autres couleurs lumineuſes, lorſque ce deſſein eſt ſur du papier coloré ; & ſi ce papier eſt blanc, ſa couleur conſervée fait les rehauts. On appelle encore rehauts en peinture, les lumieres qu'on place par hachure, lorſqu'on veut imiter quelques morceaux de ſculptures, bas-reliefs ou ronde boſſe : les *hachures* ſont les lignes ou traits dont on ſe ſert pour exprimer les ombres, dans les gravures, ou dans les deſſeins, à l'aide d'un burin ou d'un crayon. Il y a des hachures ſimples & des doubles ; les ſimples ſont formées par des lignes, ſoit droites, ſoit courbées, qui ont une ſeule direction ; les doubles ſont formées par pluſieurs

lignes, soit droites, soit courbes, qui se croisent en maniere de losange. Ainsi *rehausser* est donner plus de clair aux jours, & plus d'obscurité aux ombres. *Hacher* est donner de l'effet aux différents objets qu'on veut ombrer. Telles sont les définitions de ces termes généralement adoptés par le dessinateur, le graveur, le peintre en tableaux. Voyons comment le décorateur se prépare à exécuter ces opérations.

Rehausser d'or est peindre en couleur d'or sur une toile, soit en huile, soit en détrempe, des morceaux de sculpture, de bas-reliefs, de ronde bosse, par des hachures.

Pour rehausser d'or en détrempe, examinez d'abord si votre fond est bien encollé, & si l'ouvrage est peint en bonne colle; s'il ne l'étoit pas assez, passez-y une légere couche de colle bien claire & bien nette; ne repassez pas avec la brosse, qui doit être douce, pour ne pas ternir les fonds; car, quoi qu'on fasse, il se gâte toujours un peu en l'encollant.

Votre fond bien préparé, 1°. peignez tous les clairs que vous voulez rehausser d'or avec de l'ocre de rue, de la terre d'ombre, de la décoction du jus de graine d'Avignon, & du jaune, broyés tous à l'eau, & détrempés à la colle de gants ou de Flandre.

2°. Préparez un mordant ou *bature* composé d'environ une livre de cire, d'une demi-livre d'huile de lin, & d'une demi-livre de térébenthine de Venise, qu'on fait bouillir ensemble. 3°. Rehaussez vos ornements, en mettant par hachure de votre mordant ou *bature* chaude, avec la pointe d'un petit pinceau, sur tous les clairs de l'ouvrage. 4°. Appliquez le cuivre réduit en feuil-

les, appellé vulgairement *or d'Allemagne*, (c'eſt de celui dont on ſe ſert pour ces ſortes d'ouvrages) ou avec du coton, ou avec des bilboquets garnis de draps. 5°. Au bout d'une couple d'heures, quand il eſt bien ſec & bien fait, il faut l'épouſſeter avec une broſſe de ſoie de porc, bien douce & bien nette.

Il faut ſur-tout prendre garde que la bature ne s'emboive dans le fond auſſi-tôt qu'elle eſt couchée; ce qu'on connoît quand elle devient terne, & qu'elle perd ſon luiſant, car alors l'or ne peut s'y attacher. Il faut tout ſimplement recommencer à coucher de bature dans les endroits ombrés.

ARTICLE SECOND.

Maniere de peindre les toiles en huile pour tableaux, &c.

Choiſiſſez une toile, étendez-la ſur un châſſis, en rebordant la toile ſur l'épaiſſeur du châſſis, où on l'attache avec l'eſpece de petits clous qu'on nomme *ſemence*, à trois ou quatre doigts de diſtance les uns des autres. (On a inventé de nos jours une maniere de faire des châſſis, qu'on appelle châſſis à clefs; on tend les toiles plus fortement, toutes les fois que la ſéchereſſe les relâche : ces clefs ſe mettent dans tous les coins de l'aſſemblage, & au bout de chaque travers). 1°. La toile ainſi diſpoſée, étendez le châſſis à plat, & préſentez le côté qu'on doit peindre.

2°. Ayez de la colle de gants de moyenne force, qu'on puiſſe battre en conſiſtance de bouillie, & étendez-la bien également avec un

grand couteau de bois fait exprès pour cela, jusqu'à ce que la toile soit bien imbibée par-tout.

3°. Ramassez avec ce couteau le surplus de la colle, afin qu'il n'en reste que ce qui peut être entré dans la toile. Il faut que la colle soit suffisamment forte, pour qu'elle ne pénetre pas de l'autre côté ; cette colle sert à coucher tous les petits fils sur la toile, & à remplir les petits trous, afin que la couleur ne passe pas au travers.

4°. La colle bien ramassée, accrochez le châssis à l'air ; quand la couche est bien seche, poncez en tout sens légérement la toile avec une pierre-ponce, pour abattre & manger les petits fils qui peuvent s'y trouver.

5°. Broyez du brun rouge à l'huile de noix dans laquelle vous mettrez de la litharge, & détrempez-le à l'huile de noix ; quand la couleur est suffisamment épaisse, remettez votre châssis à plat, étendez la couleur dessus avec un couteau destiné à cet effet.

6°. La couleur bien étendue & retirée, de façon qu'il n'en reste que ce qui est empreint dans la toile, laissez sécher la toile de nouveau, & quand la couleur est seche, l'on peut encore passer la pierre-ponce par dessus, pour la rendre plus unie.

7°. Donnez dessus une couche de petit-gris, fait avec du blanc de céruse & du noir de charbon broyé très-fin, & détrempé à l'huile de noix & huile de lin, par moitié. Cette couleur se pose à la brosse fort légérement ; on en met le moins qu'on peut, afin que la toile ne se casse pas sitôt, & que les couleurs qu'on vient à appliquer dessus en peignant se conservent mieux.

Des rehauts d'or à l'huile.

Pour rehauſſer d'or à l'huile, on ſe ſert de maſſicot, de jaune de Naples, de jaune de Berry, d'ocre de rue & de ſtil-de-grain, bien broyés ſéparément à l'huile de noix, qu'il faut placer ſur la palette, pour peindre les ouvrages d'ornements qu'on ſe propoſe de rehauſſer. Des uns & des autres on forme les teintes des bruns & des clairs, ayant ſoin ſur-tout que le mêlange de ces couleurs forme un bon ton doré. On les détrempe ſur la palette avec de l'huile graſſe, coupée moitié d'eſſence, qu'on met dans un godet.

1°. Il faut que les parties ſur leſquelles on veut peindre des ornements & des rehauts d'or, ſoient imprimées & peintes de deux couches broyées & détrempées à l'huile, & d'une troiſieme à l'huile coupée d'eſſence, que vous poncerez avec une pierre-ponce, comme nous l'avons déjà dit.

2°. Deſſinez vos ornements, & peignez-les; quand ils ſont ſecs, prenez de la chaux éteinte d'elle-même à l'air, paſſée dans un linge, qu'on met dans un nouet, & qu'on appelle *ponce de chaux;* paſſez-en ſur votre ouvrage, en tapant pour déſigner les parties qui doivent reſter en couleur, & pour empêcher que l'or ne prenne par deſſus, en ſorte qu'il ne doit s'attacher que ſur les hachures où il y aura de l'or couleur.

3°. Epouſſetez cette ponce légérement avec un pinceau; ſoufflez deſſus pour ôter le plus fort de la pouſſiere.

4°. Prenez de *l'or couleur* (on verra à l'article de la dorure ce que c'eſt que l'or couleur) très-fin, très-net, & bien paſſé par un linge, pour

qu'il n'y ait aucun grain dedans ; posez-le sur la palette, & employez-le avec un pinceau très-fin, en redessinant votre ouvrage par hachure. Appliquez-le assez épais & assez ferme pour qu'il ne coule pas, car plus il est épais, plus l'or a de relief: c'est pourquoi on se sert de pinceaux longs, aigus & assez fermes.

5°. N'appliquez l'or que lorsque l'or couleur est tout-à-fait sec ; pourvu qu'il puisse un peu happer l'or, c'est assez, car plus il est sec, plus il est vif. Posez l'or en pleine feuille sur les parties où vous jugez que l'or doit s'arrêter, en appuyant très-légérement & sans haleter, comme on fait à la dorure ; ce qui feroit prendre l'or par-tout.

6°. Avec une brosse de poil neuf, nette & douce, nettoyez l'or très-légérement dans toutes les hachures, de façon qu'il n'en reste qu'aux endroits où on a posé l'or couleur.

7°. L'or bien épousseté, prenez sur la palette un peu de stil-de-grain, de jaune de Berry, broyés très-fin à l'huile, & mêlez-les ensemble en détrempant le pinceau dans le godet, où doit se trouver l'huile grasse coupée moitié d'essence.

8°. Passez légérement de cette teinte, pour faire un glacis sur toutes les parties où il n'y a point d'or : il y a de certains endroits, où, sur le bord des hachures on fait des glacis pour adoucir de trop grands éclats de lumiere, qu'il faut modérer pour faire valoir des parties brillantes.

9°. L'opération finie & seche, faites des teintes brunes avec de la terre de Sienne, terre d'Italie, ocre de rue, broyées à l'huile, & détrempées comme nous l'avons dit. Ces sortes de couches doivent être très-ménagées & pla-

cées à propos, pour donner des reflets & de la correction à l'ouvrage, & produire le plus grand éclat.

Maniere de glacer les couleurs.

Glacis, en terme de peinture, signifie l'effet que produit une couleur transparente qu'on applique sur une autre qui est déjà seche, de maniere que celle qui sert à glacer laisse appercevoir la premiere, à laquelle elle donne seulement un ton ou plus brillant, ou plus léger, ou plus transparent : les glacis servent à l'union des teintes & à l'harmonie des différents tons. Ainsi, *glacer* est mettre une couleur qui a peu de corps, ou une teinture qui laisse appercevoir le fond sur lequel elle est couchée.

On ne glace ordinairement qu'avec des couleurs transparentes, tels que les laques, les stils-de-grain, &c. La terre d'ombre & la terre de Cologne servent à glacer les bruns pour leur donner plus de force ; le blanc de plomb, pour les parties claires auxquelles on veut arrêter des coups de lumiere, faire des jours très-vifs & éclatants, & qui le font toujours beaucoup plus, que si la même couleur étoit peinte à l'ordinaire avec toutes ses différentes teintes.

Les glacis sont une des plus grandes difficultés de la peinture ; ce n'est que la vue fréquente des travaux des grands maîtres, & les tentatives répétées, qui sont capables d'y faire réussir. Ici finit le méchanique de la peinture d'impression, & commence le talent : il ne nous appartient pas de porter jusque-là nos vues.

Maniere de nettoyer les tableaux.

Lorſqu'un tableau eſt neuf, ſi vous voulez donner de la fraîcheur & de la vivacité aux couleurs, faites fondre gros comme une aveline de ſucre candi dans un demi-poiſſon d'eau-de-vie. Battez bien un blanc d'œuf, & introduiſez-y peu à peu l'eau-de-vie ; battez le tout enſemble, & avec une éponge très-douce & très-fine, dans laquelle il n'y aura aucuns graviers, & qui en ſera imbibée, paſſez deſſus le tableau légérement : c'eſt ce que les peintres emploient ordinairement ; on l'a nommé aſſez mal-à-propos vernis.

Si le tableau eſt ancien, il faut le nettoyer légérement avec le bout d'une broſſe un peu rude, qu'on trempe dans une leſſive tiede, compoſée d'une pinte d'eau de riviere, & un quarteron de ſavon noir ; prenez garde que l'eau ne morde trop fort (1) ; ce qui gâteroit le tableau. Lorſqu'il eſt lavé, nettoyé & ſec, appliquez-y une ou deux couches de vernis à tableau, indiqué dans la troiſieme partie.

On donne différents autres ſecrets pour nettoyer les tableaux ; mais je crois la recette que nous indiquons la meilleure. Au reſte, il faut beaucoup de dextérité pour s'en ſervir, & ſavoir les ménager ſuivant les tons des coloris, & le

(1) N'en déplaiſe à dom Pernetty, qui dans ſon dictionnaire de peinture aux mots *nettoyer*, *décraſſer*, *eau ſeconde*, *ſavon*, blâme ce procédé, quoiqu'il convienne au mot *nettoyer* qu'il décraſſe très-bien : en ce cas, c'eſt le ſoin qu'il faut preſcrire, & non le procédé qu'il faut blâmer.

ſens de la touche. L'eau de ſavon noir eſt mordante ; ſi on la laiſſoit trop long-temps repoſer, elle enléveroit au tableau ce velouté charmant, qui naît du mêlange fini des couleurs, & laiſſeroit à peine l'impreſſion. Nous conſeillons cette recette, préférable ſûrement aux leſſives de potaſſe, de cendres gravelées, d'eau ſeconde compoſée d'urine, qui peuvent ſervir à la vérité, mais doivent être bien ménagées & bien affoiblies. Il y en a qui ne ſe ſervent que d'eau pure, qu'ils laiſſent quelque temps ſur la couleur, pour diſſoudre la craſſe & les ordures des mouches, qui y ſont ordinairement, & qu'on ne peut pas quelquefois emporter, quand la couleur eſt en teinte ; mais l'eau qu'on laiſſe ſéjourner peut détremper la couleur, & gâter le tableau. Cette opération devient ſur-tout plus difficile, lorſqu'un poſſeſſeur ignorant, ou un brocanteur cupide, ont appliqué ſur des tableaux de grands maîtres, des vernis & autres compoſitions, dont on ignore la nature. On a vu de grands peintres ſe donner la peine de décraſſer eux-mêmes de pareils tableaux, & ſe trouver dédommagés, quand ils ont ſauvé une partie des beautés qu'ils ſavent ſi-bien apprécier.

OBSERVATIONS

Sur les maladies appellées Coliques des peintres, *& précautions à prendre pour s'en garantir lorſqu'on emploie les couleurs.*

JE manquerois, ſans doute, au premier devoir de l'humanité, & je ferois un funeſte préſent à mes concitoyens, ſi, en leur préſentant l'art du peintre, ſi, en offrant, ſoit à l'économie, ſoit à l'oiſiveté, ſoit au beſoin, des reſſources d'épargne, ou de diſſipation ou d'induſtrie, je n'avertiſſois en même temps des dangers qui peuvent réſulter de l'emploi des couleurs. Je préviens donc ceux qui veulent s'en amuſer ou s'en occuper, qu'il en eſt qui peuvent occaſioner des maladies ; mais auſſi ne faut-il pas croire que toutes ſoient dans le cas d'en donner: celles mêmes qui en cauſent quelquefois peuvent n'être pas nuiſibles, lorſque l'on prend certaines précautions.

« La colique des peintres, dit l'auteur de » l'examen d'un traité de M. Tronchin, ſur cette » maladie, (M. Bouvard) eſt une maladie par- » ticuliere aux peintres, aux émailleurs, aux la- » pidaires, aux doreurs ſur métaux, aux po- » tiers-de-terre ; en un mot, aux artiſans qui » emploient des couleurs où entrent les prépa- » rations de plomb, de cuivre ou d'orpiment,

» à ceux qui respirent la poudre ou la vapeur de » ces matieres, à ceux qui boivent des vins fo- » phistiqués, avec des préparations de ce métal, » ou adoucis avec de la litharge.

» Elle provient, dit l'encyclopédie, des va- » peurs qui s'élevent des fourneaux où l'on fond » le plomb, que l'on respire & que l'on avale » avec la salive. Elle est très-fréquente parmi les » ouvriers qui s'occupent à purifier ce métal, ou » à le séparer de l'argent dans des fourneaux » d'affinage, comme le pratiquent ceux qui tra- » vaillent dans les mines de la forêt noire, en » Allemagne, dans celles d'Angleterre ou ail- » leurs, où malgré l'attention que l'on a de ne » dresser des fourneaux que sur des lieux élevés, » & de les exposer aux vents, les exhalaisons en » sont fatales aux ouvriers, aux habitants & » même en Angleterre aux animaux qui passent » près des minérais de plomb. Les potiers-de- » terre qui se servent de l'alquifoux, espece de » plomb minéral, difficile à fondre, ou de plomb » en poudre, pour vernir leurs ouvrages, sont » fort sujets à cette colique : les femmes qui met- » tent du blanc s'y exposent, puisque la céruse » est la base de ce blanc, dont le moindre effet » est celui de dessécher la peau, & d'avancer » par les rides la vieillesse qu'elles se proposent » d'éloigner.

» On est encore convaincu, par plusieurs ex- » périences, que les médicaments, dans la com- » position desquels il entre du plomb, comme » la teinture antiphtisique, le suc, le sel magis- » tere ou vitriol de Saturne, que les charlatans » prescrivent intérieurement contre le crache- » ment & le pissement de sang, la gonorrhée,

» les fleurs blanches, & autres maladies fem-
» blables, produiſent enfin cette malheureuſe
» colique.

» Mais l'uſage que pluſieurs marchands de
» vins font aujourd'hui de la céruſe ou de la li-
» tharge, pour éclaircir, corriger, édulcorer leurs
» vins, a ſi fort répandu cette cruelle maladie
» dans toute l'Europe, que tous les ſouverains
» ſont intéreſſés à chercher les moyens les plus
» convenables pour en arrêter le cours. Perſonne
» n'eſt à l'abri des triſtes effets qui réſultent de
» cette ſophiſtication de vins, & particuliérement
» des vins acides, comme, par exemple, des vins
» du Rhin, que l'on édulcore de cette maniere,
» en Souabe, ou ailleurs, avant que de les en-
» voyer en Hollande, & dans les autres pays où
» ces ſortes de vins radoucis ſont recherchés. »

Je cite ces deux autorités, pour faire voir que la colique des peintres ne frappe pas ſeulement ceux qui emploient les couleurs, mais encore différents artiſans qui ne manient pas même le pinceau, que l'uſage de certaines boiſſons & de certains remedes peut la donner : ainſi il ne faut pas croire que la maladie ſoit affectée à l'état de peintre, parce que le nom lui en eſt reſté, & que pour l'arrêter il n'y ait d'autre moyen que de ne pas ſe mêler de la peinture, puiſqu'on la rencontre dans les remedes mêmes qu'on préſente à la maladie.

Il eſt certain cependant que ceux qui s'adonnent à la peinture peuvent la gagner. Encore n'y a-t-il que ceux qui travaillent en huile, & qui détrempent avec ce liquide des ſubſtances métalliques, qui puiſſent en être incommodés ; car la détrempe ne peut jamais être nuiſible ; l'eau, la

colle, les terres qu'on emploie, n'offrent rien de mal-sain dans les broiements & l'emploi : ainſi l'on peut peindre en détrempe ſans courir aucun riſque. Il n'en eſt pas de même de la peinture à l'huile ; la céruſe, la litharge, le blanc de plomb, le verd-de-gris, les orpins, les maſſicots qu'on emploie à l'huile (1), peuvent cauſer des maladies ; les broiements, les calcinations qu'on eſt obligé d'en faire, en font reſpirer ou la poudre ou la vapeur ; de là le danger, ainſi qu'on l'a vu ci-deſſus. Ainſi je conſeille très-fort à toutes les perſonnes qui veulent s'adonner à la peinture,

(1) Ainſi l'on voit que ce ne ſont pas les huiles, mais les matieres qu'on y emploie, qui ſont dangereuſes. Ceci eſt pour répondre en paſſant, à un avis inſéré dans les affiches de province de 1772, n°. 18, où un notaire d'Amiens a fait annoncer qu'il avoit trouvé le ſecret d'ôter l'odeur à l'huile pour les peintres. « Cette » derniere, dit-il, ſeche en moins de dix à douze heu» res, même dans les temps les plus humides, fait le » double de l'ouvrage des autres, & *s'emploie ſans crainte* » *des ſuites funeſtes qu'on a trop ſouvent éprouvées par* » *l'odeur des huiles ordinaires.* » Encore une fois, ce n'eſt pas l'odeur de ces huiles qui eſt funeſte, mais celle du mêlange des matieres avec l'huile qui ſont à redouter. La preuve en réſulte, de ce que les ouvriers qui travaillent à la compoſition des huiles n'en ſont jamais incommodés.

Cette notice inſérée dans ma premiere édition a été vivement relevée par le ſieur Henault, c'eſt le nom du notaire, dont les affiches d'Amiens, que je ne connois point, que je n'ai jamais lues ; la victoire lui ſeroit vraiſemblablement reſtée, puiſqu'il s'eſcrimoit bravement dans un champ de bataille où je ne pouvois pas paroître. Un habile phyſicien d'Amiens a bien voulu ramaſſer pour moi le gantelet, & confondre le ſieur Henault. Je n'ai été inſtruit du combat que ſix mois après par le ſavant lui-même, qui m'a fait l'honneur de me venir voir, & de m'en faire la relation.

de faire venir les matieres toutes broyées & mêlangées, suivant la dose dont elles ont besoin ; c'est autant de gagné sur les inconvénients. Voyons actuellement comment on peut éviter ceux de l'emploi.

Il est prouvé, dit l'auteur de l'examen ci-dessus cité, que cette maladie n'attaque jamais les peintres en tableaux, qu'elle est, au contraire, très-ordinaire aux peintres d'impression, parce que ceux-ci emploient les couleurs à grande dose; parce qu'ils les emploient liquides ; parce qu'ils les détrempent eux-mêmes, & que tant qu'ils les remuent, & qu'elles ne sont pas encore liées avec l'huile, elles laissent échapper une grande quantité de particules légeres qui se répandent dans l'air, & se font un chemin par les poumons & par l'œsophage ; enfin, parce que l'ouvrier est tout le jour en travail. On a cependant vu un peintre en tableaux en être pris ; mais loin d'infirmer la regle générale, cette exception même en est une preuve : cet homme avoit l'habitude de nettoyer son pinceau avec la bouche.

Ainsi, quiconque voudra peindre en huile pour son plaisir ou pour ses besoins, voit assez ce qu'il a à faire pour éviter le danger. Il faut donc :

1°. Ne jamais porter son pinceau à la bouche, ne prendre aucune nourriture que l'on ait touchée avec des mains chargées de couleurs.

2°. Ne détremper les couleurs & ne travailler, autant qu'il sera possible, qu'en se plaçant dans un courant d'air assez rapide, pour détourner de la respiration & emporter les particules métalliques ou les vapeurs qui se détachent du mêlange : je dis les vapeurs, car elles peuvent avoir

le même effet que des particules moins déliées, ſur-tout lorſque le feu les diſperſe dans une certaine quantité. La preuve s'en trouve dans l'avis au peuple de M. Tiſſot. Un jardinier, dit l'éditeur, ayant employé du vieux bois d'un treillage peint en verd, à chauffer le four où l'on cuiſoit le pain, à faire le feu pour cuire le potage, & à en brûler dans un poêle, dont on levoit le couvercle pour mettre le bois, cette imprudence cauſa à pluſieurs perſonnes de la maiſon des coliques métalliques.

3°. Ne point boire de liqueurs, ni une trop grande quantité de vin, même bien naturel; l'intempérance de la plupart des compagnons peintres, qui s'adonnent à l'eau-de vie & aux liqueurs, eſt preſque l'unique cauſe de leurs maladies : il eſt même aſſez rare que ceux qui ſont fort rangés en ſoient attaqués, à moins que ce ne ſoit par foibleſſe de complexion, ou quand leur tempérament eſt dérangé.

4°. Ainſi ne prenez jamais le pinceau lorſque vous vous ſentirez indiſpoſé, ou dans un état de convaleſcence ; laiſſez les forces & l'appétit revenir, ſur-tout ne vous hâtez-pas, ni ne vous empreſſez à vouloir tout exécuter rapidement; laiſſez de l'intervalle à vos travaux, pour reſpirer un air plus ſain; évitez la fatigue, la ſueur ; ne prenez que des rafraîchiſſants ; empêchez qu'un imprudent domeſtique, que vous y faites travailler, ne boive des liqueurs & ne s'enivre.

5°. En général, ne travaillez jamais à jeun ; prenez quelque choſe de chaud, comme lait, café, chocolat, ſur-tout ſi ces liqueurs vous conviennent ; on a l'expérience que le beſoin ſatisfait ſupporte mieux l'odeur que celui qui ſollicite,

cite, qui conſéquemment eſt alors plus dans le cas de recevoir les vapeurs métalliques.

Si, malgré toutes ces précautions, on ſe trouve indiſpoſé, à la ſuite d'une opération, il faut chercher à connoître ſi cette incommodité provient réellement de la couleur, ou ſi elle n'a pas ſa ſource dans une diſpoſition particuliere du tempérament. Les ſymptômes de la maladie que nous allons décrire, éclairciront là deſſus les doutes qui pourroient naître.

La colique des peintres, dit l'auteur de l'examen du traité de M. Tronchin, ſe caractériſe par une douleur gravative à la région de l'eſtomac. Ce n'eſt d'abord qu'une eſpece d'angoiſſe, accompagnée de la gêne de la reſpiration; la douleur devient enſuite fort vive & poignante, occupe toute l'étendue du bas-ventre, & ſe répand dans la poitrine, les épaules, les lombes, & l'épine du dos. Il ſurvient des envies de vomir, des vomiſſements même: le ventre eſt conſtipé, plutôt retiré vers les vertebres, qui prominent en devant; le malade urine peu: quelquefois dans cette maladie une paralyſie ſaiſit graduellement les extrêmités ſupérieures, & quelquefois les inférieures, à meſure que les douleurs diminuent. Il ſurvient ſouvent du délire, des convulſions & des accès d'épilepſie: la plupart des malades n'ont point de fievre, ou s'ils en ont, elle reſſemble plutôt à une fievre lente, qu'à une fievre aiguë; les envies de vomir ſont un accident ordinaire: les convulſions n'arrivent que lorſque les douleurs, toujours très-vives dans cette maladie, deviennent atroces; elles le ſont quelquefois au point que les malheureux qui ſont atta-

qués de cette colique, se tordent les membres jusqu'à se les luxer.

Qu'on ne croie pas que l'emploi seul des couleurs soit dans le cas de causer ces horribles maladies ; la colique des peintres frappe tous ceux qui respirent les exhalaisons & les vapeurs des matieres que l'on calcine, ou qui boivent des vins sophistiqués, ou qui prennent des remedes corrosifs. Est-il étonnant que toute la machine soit cruellement attaquée, lorsqu'elle est imprégnée des parties subtiles de cet affreux poison ? Mais en prenant les précautions que l'on vient de décrire, en mettant même si l'on veut au devant de sa respiration un mouchoir ou un linge qui en écartent les vapeurs, je répondrois presque que l'on n'en sera jamais atteint.

Si cependant on éprouvoit quelque fâcheux accident, il faut recourir de bonne heure au remede. L'expérience a appris que le vrai traitement consiste dans l'émétique, dans les purgatifs énergiques, dans l'opium, le tout à grande dose, & employé dès le commencement ; c'est la méthode qu'on suit depuis long-temps à l'hôpital de la charité de Paris. Elle a été publiée d'abord par M. Dubois, médecin de cette maison : elle opere en sept ou huit jours, souvent plutôt, une guérison complete ; lorsque cela n'arrive pas, ce qui est très-rare, il suffit de recommencer les mêmes remedes en tout ou en partie, suivant que les circonstances l'exigent. Le succès de ce traitement étoit tel du temps de M. Dubois, que sur 1200 malades qu'il avoit traités lui-même à la charité, ou vu traiter par le médecin qui l'avoit précédé, à peine en mourut-il vingt. Ces succès ont continué de se soutenir. De là cet

hôpital eſt encore aujourd'hui le lieu où vont ſe rendre preſque tous les ouvriers de Paris, même les ouvriers aiſés, que leur état expoſe à la colique des métaux. Si c'eſt pour trouver des médecins accoutumés à traiter ſouvent, & conſéquemment à mieux traiter cette maladie, les artiſans ont raiſon. Mais le public auroit tort de penſer que hors de l'hôpital de la charité, un homme attaqué de cette colique en périra preſque néceſſairement. Les ouvriers ont cependant la malheureuſe prévention de croire que le traitement eſt un ſecret renfermé dans le ſein de cette maiſon; mais cette maniere eſt bien connue : ſi cependant quelque médecin l'ignoroit, il la trouvera, non-ſeulement dans la theſe de M. Dubois, & dans l'examen du livre de M. Tronchin, deux pieces qui peuvent être rares, mais encore dans l'avis au peuple, par M. Tiſſot, qui ſe trouve à Paris, chez Didot. On y verra pareillement qu'il eſt des remedes qu'on doit éviter; & il eſt d'autant plus néceſſaire d'en avertir, que ce ſont préciſément ceux qui ſe préſentent les premiers à l'eſprit. Il eſt conſtaté à la charité, que les malades qui, avant d'y être conduits, ont été traités par des huileux, des délayants, des émollients, & ſur-tout par des ſaignées, ont beaucoup plus de peine à guérir que les autres, ou ſont du nombre de ceux qui n'en guériſſent pas. Les ouvriers de Paris ſont ſi convaincus de cette vérité, qui, de l'hôpital, s'eſt peu à peu répandue juſque parmi eux, qu'il n'en eſt preſqu'aucun qui n'avertiſſe lui-même du danger de ces remedes (1).

(1) Monſieur Gardanne, auteur de la gazette de

ſanté, en annonçant ma ſeconde édition, a ajouté cette note.

" Nos lecteurs ne ſeront pas plus ſurpris de trouver ici l'annonce de cet ouvrage, que nous l'avons été d'y lire une diſſertation ſur la colique des peintres, avec les moyens de s'en garantir & de s'en préſerver. Nous ne relèverons point les erreurs que l'auteur a commiſes dans la recherche de la cauſe de cette maladie ; on peut être excellent verniſſeur & mauvais œtiologiſte : nous lui paſſerons encore d'avoir négligé ſur les préſervatifs de la colique de plomb, des détails utiles qu'on auroit pu exiger d'un homme de l'art : mais une faute de laquelle il nous eſt impoſſible de l'excuſer, c'eſt d'avoir conſeillé l'uſage de l'émétique, des purgatifs violents, de l'opium à grande doſe, ſans entrer dans aucuns détails ſur ces mêmes doſes, ſur le temps d'adminiſtrer les remedes énergiques, ſur les précautions qu'il falloit prendre en les preſcrivant, & ſur les modifications néceſſitées par la diverſité des tempéraments. A cela M. Watin répondra peut-être, qu'il n'a pas eu deſſein d'écrire pour les médecins, & l'on n'aura pas de peine à le croire ; mais s'il n'a écrit que pour des perſonnes étrangeres à la médecine, c'étoit alors le cas d'entrer dans les plus grands détails, afin d'éviter les erreurs & mépriſes. Diſons mieux ; il falloit que M. Watin s'en tînt à la fabrication & à la vente de ſes vernis, & laiſſât l'enſeignement de la médecine à ceux qui en font l'étude de toute leur vie : comment un peintre a-t-il pu oublier les mots d'Appelle, *ne ſutor ultra crepidam ?* "

On ne m'accuſera pas d'altérer la critique ; mais avec un peu de bonne foi, M. Gardanne n'auroit pas fait cette ſortie ſur mon ouvrage : d'abord je n'ai point donné de diſſertation ſur la colique des peintres, mais à la ſuite de mon traité, j'ai cru devoir inſérer quelques obſervations ſur les maladies auxquelles nous autres peintres ſommes ſujets, & qui par conſéquent peuvent gagner ceux qui voudroient procéder d'après mon traité : je dis à ceux-là, il y a de l'inconvénient à peindre, on court des dangers, mais on peut les éviter par telle ou telle précaution : ſi malgré ces ſoins on eſt attaqué, étudiez les ſymptômes qui caractériſent la maladie ; évitez les ſaignées, les huileux, les émollients ; purgez au contraire avec l'émétique, les purgatifs énergiques, l'opium ſur-tout à grande doſe. Telle eſt la méthode de la charité enſeignée par M. Bouvard dans ſon examen du livre de M. Tronchin, *de colica pictonum*, édition de 1767, & encore enſeignée par M. Tiſſot, dans ſon avis au peuple, édition de 1762, qui donnent l'un & l'autre la maniere de traiter de cette maladie jour par jour : conſultez-les.

Ai-je erré dans la recherche des causes de cette maladie ? Ai-je négligé des détails sur les préservatifs, sur les symptômes ? Enfin, le conseil de donner de l'émétique, de l'opium, les purgatifs énergiques, le tout à grande dose, est-il dangereux ? En ce cas, M. Bouvard, p. 5, 6, 45 & 46, a erré ; M. Tissot, p. 500, 501, 502 de son livre, édition ci-dessus, a aussi erré, car je les ai copiés textuellement, mot à mot, aussi exactement que je viens de citer la critique. Comme j'ai nommé mes deux autorités, & que ces deux autorités qui ont traité *ex professo* de cette matiere, n'ont pas jugé à propos d'entrer dans de plus grands détails, je n'ai pas cru devoir en dire plus qu'eux. Quand j'en aurois dit moins, il me suffisoit pour me dispenser d'une dissertation, de renvoyer à leurs ouvrages ; ils sont assez connus, & je n'avois besoin que de les nommer. Comme ces messieurs ne lisent sûrement pas la gazette de santé, je leur dénonce que M. Gardanne, qui apparemment ne les a jamais lus, les blâme d'avoir conseillé l'usage *de l'émétique, de l'opium, des purgatifs violents, le tout à grande dose, sans avoir prescrit les précautions qu'il falloit prendre, & les modifications nécessitées par la diversité des tempéraments. Ils répondront peut-être qu'ils n'ont pas écrit pour les médecins*, (le sieur Gardanne qui est médecin, & qui bien plus est gazetier, n'a pas de peine à le croire) *s'ils n'ont écrit que pour des personnes étrangeres à la médecine ; en ce cas, ils auroient dû entrer dans de plus grands détails, pour éviter les erreurs & méprises, & laisser l'enseignement de la médecine à ceux qui en font l'étude de toute leur vie, ou plutôt à ceux qui occupent toute leur vie à réduire la médecine en gazette.*

L'ART DU DOREUR.

SECONDE PARTIE.

INTRODUCTION.

DE tous les êtres que la nature a soumis au pouvoir de l'homme, il n'en est peut-être pas de plus tourmenté, & sûrement aucun de plus tourmentant que l'or ; la cupidité déchire les entrailles de la terre, pour l'en tirer ; à peine l'obtient-elle, qu'il devient en ses mains un protée qu'elle varie au gré de son caprice. La nécessité a bien fait, sans doute, de le rendre le moyen unique d'échanges entre toutes les productions terrestres ; mais il appartenoit à l'industrie de l'échanger contre lui-même. Destiné d'abord à n'être dans le commerce que la mesure des valeurs, le luxe en a bientôt fait le prix & l'objet d'une valeur, en inventant la dorure. Comme il annonce l'aisance de son maître, le fastueux, qui ne croit l'être qu'en raison du nombre des surfaces de ce métal, éparses avec profusion sur ses habits, ses

bijous, ſes meubles, ſes équipages, pour aſſocier, par un accord aſſez bizarre, l'éclat à la parcimonie, a trouvé le moyen, à la vérité aux dépens de la ſolidité, de multiplier ces ſurfaces qui ſuffiſent à l'oſtentation; auſſi eſt-il devenu le premier beſoin de la vanité, & le principal aliment de l'orgueil.

La dorure eſt l'art d'employer l'or en feuilles, en l'appliquant ſur diverſes matieres : on dore ſur métaux en or moulu & en or en feuilles; on argente avec de l'argent haché. On dore ſur les cuirs; enfin, on dore en huile & en détrempe ſur les bois, plâtres, &c. La premiere maniere appartient à l'art du doreur ſur métaux, autrement nommé *damaſquineur;* la ſeconde concerne les *doreurs ſur cuirs*, & les *relieurs;* les *peintres* ont ſeuls le droit de façonner la troiſieme. C'eſt ſous ce point de vue de ſa réunion avec la peinture, que nous allons conſidérer ici la dorure.

On ne peut ſe diſſimuler que la haute antiquité a ignoré l'art de la dorure. L'uſage étoit anciennement d'enrichir d'or les cornes des taureaux & des géniſſes qu'on immoloit en ſacrifice. Homere, dans ſon odyſſée, à l'occaſion d'un ſacrifice offert par Neſtor à Minerve, dit qu'on fit venir un ouvrier pour appliquer l'or ſur les cornes de la victime; cet homme apporte les outils propres à cette opération: ils conſiſtent dans une enclume, un marteau & des tenailles. Neſtor fournit l'or à cet ouvrier, qui le réduit ſur le champ en lames très-minces; il enveloppe enſuite de ces lames les cornes de la géniſſe. On ne remarque point dans ce procédé rien qui puiſſe faire penſer que les Grecs connuſſent l'art de dorer tel que nous le pratiquons aujourd'hui;

puiſque la ſeule maniere étoit de revêtir le ſujet de lames d'or minces.

Salomon qui, deux cents ans après, bâtit ſon temple, ne paroît pas plus inſtruit. Tout dans ce temple étoit couvert d'or (1) ; mais les expreſſions dont ſe ſert le livre, n'annoncent aucuns des procédés de la dorure ; il n'y eſt fait mention d'aucun mordant : on couvroit alors comme du temps d'Homere. Ces deux faits poſitifs nous engagent à regarder comme très-douteux, ce qu'avance M. de Boze, de l'académie des belles-lettres, dans les mémoires de cette compagnie, tome 14, page 13, ſur la maniere de dorer des Egyptiens. Il prétend avoir eu une figure de bronze, repréſentant Oſiris, ſinguliérement dorée ; qu'en décompoſant cette dorure, il avoit trouvé que l'or étoit appliqué ſur une couche de blanc ; que ce blanc étoit couché ſur une ſorte de colle parſemée de brins de paille de riz ; qu'on avoit ajouté deux toiles fines de coton, enduites de colle l'une & l'autre, pour rendre l'adhérence plus ferme, & prendre plus aiſément les contours de la figure ; que par deſſus on avoit mis une couche de blanc pour recevoir la dorure. Je ſais que M. de Caylus prétend auſſi que les Egyptiens connoiſſoient la dorure. Entre les voyageurs, Thevenot, parlant des bandes hiéroglyphiques & dorées, dont étoient revêtues les momies, dit qu'ayant déployé une de ces bandes, il trouva que les lettres & figures dorées s'étoient détachées du plâtre ou mordant, à cauſe de l'hu-

(1) Operuit illud, & veſtivit auro puriſſimo, *ver.* 20 ; nihil erat in templo quod non auro tegeretur, & totum altare texit auro, *liv.* 3, *chap.* 6.

nidité ; ce n'eſt pas aſſez, ſelon nous, pour croire que ces peuples aient connu notre maniere de dorer. Cette figure d'Oſiris, ces bandes pouvoient bien être dorées ; mais l'ont-elles été par les Egyptiens, ou ne l'ont-elles été que depuis ? Voilà la queſtion, qui ſeroit bientôt réſolue, ſi l'on prouvoit qu'ils la connoiſſoient.

Pline rapporte qu'on ne commença à dorer à Rome qu'après la ruine de Carthage, & ſous la cenſure de Lucius Mumnius, environ près de neuf cents ans après la bâtiſſe du temple de Salomon, & une centaine d'années avant la naiſſance de J. C. Les lambris du capitole furent les premiers ouvrages dorés, le luxe ſe répandit enſuite des temples dans les maiſons particulieres. Les Romains avoient dès-lors le ſecret de battre l'or, & de le réduire en feuilles minces. Ce que Pline dit là deſſus nous le prouve (1).

Mais de quelle maniere happoient-ils & fixoient-ils l'or ? Il paroît qu'ils ſe ſervoient d'un blanc d'œuf pour le faire tenir ſur le marbre & ſur les autres corps qui ne pouvoient pas ſouffrir le feu ; pour le bois, ils faiſoient une compoſition qui s'employoit avec de la colle ; cette com-

(1) Pline dit que d'une feuille d'or on en faiſoit cinq, ſix ou ſept cents feuilles d'or qui avoient quatre doigts en carré ; il eſt vrai qu'il ajoute qu'ils en pouvoient faire davantage ; que les plus épaiſſes s'appelloient *bractes prexnectinæ*, à cauſe que dans ces lieux-là il y avoit une image de la fortune dorée de ces ſortes de feuilles, & que celles qui étoient de moindre épaiſſeur s'appelloient *bractes quæſtoriæ*. Nous nous ſervons auſſi de diverſes grandeurs de feuilles d'or, qui ſont auſſi plus fortes les unes que les autres, car il s'en fait dont le millier ne peſe pas quatre à cinq gros.

position étoit faite de terre glutineuse, qui happoit l'or (1), & de maniere qu'on pouvoit le polir: il seroit à souhaiter que leurs secrets ne fussent pas perdus pour nous, puisqu'on voit en Italie des restes de voûtes très-anciennes, où l'or & les couleurs sont encore très-vifs & bien appliqués.

Six chapitres diviseront cette partie, le premier traitera de la dorure, des instruments & des matieres utiles aux doreurs: le second indiquera les procédés de la dorure en détrempe: le troisieme, ceux de la dorure à l'huile: dans le quatrieme, nous enseignerons la maniere de faire les fonds aventurinés, & les fonds d'or & d'argent glacés. Comme il appartient aux doreurs de bronzer les ferrures, les cartels, nous en indiquerons les procédés dans le cinquieme: enfin, le dernier chapitre traitera de la façon de nettoyer les vieilles dorures, & de leur rendre leur premier lustre.

(1) Les Grecs nommoient la composition qui happoit l'or, λευκόφορον, mot Grec qui veut dire un mêlange de blanc fait de terre glutineuse, qui servoit, suivant les apparences, à faire tenir l'or & souffrir le polissoir, de même que notre assiette: il est mal-aisé de savoir quelles étoient les terres, quoique Pline les nomme; car tous ceux qui ont écrit sur le *sinopis*, le, *sil*, le *melina*, qu'il fait entrer dans cette composition, ne conviennent ni de leur couleur, ni de leur véritable nature. Ce que l'on peut conjecturer, est que le sinopis étoit une terre pareille à notre bol d'Arménie, le sil une espece d'ocre, le melina une matiere qui tiroit son nom de l'isle de Mélos: étoit-elle grasse, seche? On l'ignore. Pline, Isidore, Agricola disent qu'elle étoit blanche; Dioscoride dit qu'elle étoit rougeâtre; quelle que fût sa couleur, il falloit qu'elle fût seche & glutineuse, afin de s'attacher uniquement au bois, & attirer & happer l'or.

CHAPITRE PREMIER.

De la dorure en général, des instruments & matieres nécessaires aux doreurs.

ON trouve dans différents volumes nombre de procédés de dorure ; mais j'ose le dire avec confiance, à citer même l'encyclopédie, le dictionnaire des arts, sans en excepter celui du sieur Jaubert, de l'académie de Bordeaux, le livre des secrets des arts & métiers, aucun ne les a suffisamment détaillés ; le public peut comparer leurs descriptions aux miennes, & sûrement il se déterminera à croire mes procédés & plus sûrs & plus exacts. Peut-être trouvera-t-on que je m'arrête trop sur les détails ; mais, je l'ai déjà dit, la mal-adresse seule est prompte, l'habileté lente, & la perfection minutieuse.

La dorure s'applique ou en détrempe ou à l'huile, selon que les sujets sont disposés à la recevoir : c'est de cette derniere dont on se sert ordinairement pour dorer les dômes, les combles des églises, des basiliques, des palais, & les figures de plâtre ou de plomb qu'on veut exposer à l'air & aux injures du temps : elle ne craint point l'humidité, aussi l'applique-t-on sur toutes sortes de métaux, comme grilles, balcons, sur les équipages, où elle résiste même à être lavée tous les jours, sans crainte d'être emportée. La dorure en détrempe se fait avec plus d'apprêts, & sûrement avec plus d'art : il est constant néanmoins qu'elle ne peut être employée en autant de sujets

que la premiere ; quelques ouvrages de ſculpture, de ſtuc, de bois, des boîtes de carton, quelques parties d'appartements ſont les ſeuls qu'on dore à la colle, encore faut-il qu'ils ſoient à couvert, ne pouvant réſiſter ni à la pluie, ni aux impreſſions de l'air, qui la gâtent & l'écaillent aiſément : mais auſſi quelle délicateſſe ! quel fini ! La dorure à l'huile a, pour ainſi dire, par-tout la même phyſionomie ; l'autre, au contraire, par ſes ombres, ſes reflets, ſon bruni, ſon mat, ſes nuances, vit & reſpire ; elle imite & peint tout : dans les mains de l'infortuné Midas, tout ce qu'il touchoit ſe changeoit en or ; dans celles du doreur habile, l'or devient tout ce qu'il veut.

C'eſt ici l'occaſion de combattre un préjugé trop généralement adopté, que les dorures anciennes étoient plus belles que les nôtres. S'il étoit queſtion de la ſolidité, on en conviendroit, parce qu'effectivement les anciens employoient de l'or bien plus épais : mais nos ouvrages ſont certainement bien ſupérieurs aux leurs, pour l'agréable & le fini. Leur ſculpture étoit lourde, matte ; nulle idée, nulle grace, nulle préciſion dans leur deſſein : la dorure n'étoit pas mieux conduite ; conſultant peu l'effet de la ſculpture, ne ſachant pas réparer, ils bruniſſoient tout pour donner à tout de l'éclat ; à peine y voyoit-on des mats, des reflets. Aujourd'hui ſous le ciſeau de l'induſtrieux ſculpteur, le bois parle & s'anime ; le doreur, par les traits fins de la réparure, lui rend ſon expreſſion, ſon langage ; la roſe épanouie, le bouton prêt d'éclorre, le naiſſant feuillage, le lierre rampant, la gerbe abondante, le pampre, la grappe du joyeux buveur, toutes les richeſſes de Flore, les dons de Cérès,

les préſents de Pomone ; ce velouté, cette fraîcheur, ce glacis charmant que la nature répand ſur tout ce qu'elle anime, ſont aujourd'hui ſupérieurement rendus, multipliés par deux arts jaloux & imitateurs (1).

---

(1) Nous excuſera-t-on d'inférer ici la mention honorable que les papiers publics ont bien voulu faire de nos travaux. La citation paroîtra peut-être tenir à la vanité ; mais nous oſons aſſurer aux amateurs, que nous ne la préſentons que comme une preuve qu'on peut réaliſer nos deſcriptions.

Extrait du mercure de France, premier volume, avril 1775, page 177.

« Il a été expoſé pendant près de quinze jours dans les appartements de Verſailles, un très-riche cadre doré, deſtiné à recevoir le portrait de la reine, en pied, de grandeur naturelle. Des génies ſupportent, dans le couronnement, le médaillon du chiffre de cette princeſſe, ceint d'une bordure de roſe, ſurmonté d'une couronne royale, avec différents acceſſoires. Le ſupport préſente une portion circulaire, dans laquelle un amour unit les écuſſons de leurs majeſtés, & ſe termine en cul de lampe avec des feſtons de fleurs.... On a ſur tout remarqué dans le profil, une moulure taillée d'une multitude de cœurs unis par des flocons de chaînes, embraſſés de fleurons, qui en forment la circonférence ; les autres ſont ornés de feuilles d'olives, d'entrelacs de lierre, & autres ſymboles ; de doubles feſtons de fruits font chûte ſur les montants qui ſont flanqués ſous les croſſettes des branches de lis paſſées dans les couronnes d'olive.

Quand le couronnement & le ſupport n'annonceroient pas quel doit être l'intéreſſant objet du tableau ; qui, en voyant réunis les ſymboles de la beauté de l'ame, de la pureté du cœur, des charmes du caractere, de la fraîcheur & des graces de la jeuneſſe, pourroit méconnoître l'intention de ces heureuſes allégories ? Ces cœurs adroitement ſubſtitués aux oves ordinaires, ces flocons de chaînes, ces feſtons de fruits, qui s'offrent de toutes parts, ne font ils pas éprouver au ſpectateur, que c'eſt l'attachement univerſel de la France, & le bonheur du regne préſent, que cette expreſſive ſculpture a voulu rendre ?

La compoſition de ce charmant morceau, la délicateſſe & le fini de ſon exécution juſtifient bien la réputation du ſieur *Boulanger*, ſculpteur des bâtiments du roi, placé depuis longtemps au rang des plus célebres artiſtes de ſon genre, n'eût il qu'à citer les chef d'œuvres de ſculpture tant admirés à l'école royale militaire, ſur-tout dans la ſalle du conſeil....

Inſtruments du doreur.

Les peintres travaillent pluſieurs ſortes de dorure ; mais avant que d'entrer dans le détail de leurs différentes manieres, il eſt néceſſaire de faire connoître les inſtruments & les matieres qui ſervent aux doreurs, renvoyant au dictionnaire pour les termes dont ils ſe ſervent.

Les *pinceaux à mouiller* ſont des pinceaux de poils de petit-gris, qui ſervent à mouiller l'ouvrage afin qu'il puiſſe retenir l'or : il faut avoir ſoin, lorſqu'on ne s'en ſert plus, de les retirer de l'eau, & de les preſſer pour leur faire faire la pointe.

Les *pinceaux à ramender* ſervent à réparer les caſſures de l'or ; il y en a de différentes groſſeurs. Ils doivent être ronds, d'un poil très-doux, afin

---

„ ☞ *La dorure* n'eſt pas moins un chef d'œuvre, il eſt à „ peine inconcevable comment cet art peut le diſputer ainſi à „ l'or moulu, au point de faire douter ſi ce n'eſt pas le métal „ même ſortant des mains du plus habile orfevre ; elle a été „ exécutée par les ſieurs WATIN & RAMIER, aſſociés pour les „ entrepriſes de dorure & de peinture.

„ Leurs majeſtés & la famille royale ont paru extrêmement „ ſatisfaites. Le ſieur WATIN a eu, à cette occaſion, l'honneur „ de preſenter à la reine l'art du *peintre*, *doreur*, *verniſſeur* ; ou„ vrage de ſa compoſition, qu'elle a daigné accueillir avec bon„ té (1). Nous avons fait connoître cet ouvrage dans le deuxie„ me volume d'octobre 1771. Nous annoncions alors qu'au mé„ rite de décrire ſupérieurement les procédés de ſon art, le ſieur „ WATIN joignoit celui de les exécuter de même. „

(1) *Ayant auſſi été chargé de faire la dorure de deux cadres deſtinés à recevoir les portraits de* MADAME *& de madame la comteſſe* D'ARTOIS, *j'ai pareillement eu l'honneur de préſenter à chacune de leurs alteſſes royales, un exemplaire de cet ouvrage.*

Le ſieur BOULANGER *en a fait auſſi la ſculpture.*

qu'ils ne puiſſent pas endommager l'or en le prenant, & ne point faire la pointe comme les pinceaux du peintre.

La *palette à dorer* eſt un bout de queue de poil de petit-gris, qu'on diſpoſe dans une carte, & auquel on fait faire l'éventail ; elle ſert à prendre la feuille d'or, mais auparavant il faut la paſſer légérement ſur la joue ſur laquelle on met de la graiſſe de mouton, qui par là s'entretient dans une chaleur douce ; le léger frottement qu'on lui fait faire ſur cette graiſſe, lui fait happer la feuille d'or qu'on enleve & qu'on poſe doucement ſur l'ouvrage en haletant un peu par deſſus pour l'étendre : ordinairement à l'autre bout de la palette, eſt attaché un autre pinceau qui ſert à appuyer la feuille d'or auſſi-tôt qu'elle eſt poſée.

Le *couſſin* eſt un morceau de bois d'un carré long, ſur lequel on met deux ou trois cardes de bon coton, de l'épaiſſeur de trois doigts ; enſuite on étend deſſus une peau de veau dégraiſſée & paſſée au lait, que les corroyeurs vendent, & qui ne ſert qu'aux doreurs. Cette peau tendue, l'on attache aux quatre extrêmités du carré une feuille de parchemin, qui forme un bordage pour maintenir l'or.

Le *bilboquet* eſt un petit morceau de bois qui préſente une ſurface unie ſur laquelle on a adapté de l'écarlate : on halete deſſus, & à ſon aide on enleve les bandes d'or qu'on a coupées avec un *couteau* d'une lame large & mince, qui ſert à couper l'or. Il ſert auſſi à dorer les parties droites qu'on ne veut pas qui débordent ; ce qui dore plus promptement & plus juſte que la palette.

La *pierre à brunir* eſt une pierre ſanguine, ou

un caillou dur & tranſparent, qu'on affûte & polit ſur une meule en dent de loup, & qu'enſuite on emmanche dans une virole de cuivre, garnie d'un manche de bois : il faut bien ſe garder de mouiller cette pierre.

Matieres qu'emploient les doreurs.

Les doreurs ſe ſervent, comme les peintres, de blanc de céruſe, de litharge, de terre d'ombre, d'huile d'œillet, d'ocre jaune, de gomme gutte, de ſtil-de-grain ; ainſi nous ne reviendrons point ſur ces objets, dont nous avons donné déjà des définitions ; mais ils emploient ſpécialement les matieres ſuivantes, dont il a été déjà parlé ci-devant, & dont nous n'avons point indiqué la qualité, ni marqué quel devoit en être le choix.

Mine de plomb eſt une eſpece de minéral que nous appellons *crayon*, & les naturaliſtes *molybdene*. Voyez ſur ſa nature les diſſertations de Pott, traduites par M. de Machy ; elle ſert à deſſiner, & doit être légere, médiocrement dure, ſe taillant aiſément, nette, unie, de couleur noire argentée, luiſante : on la choiſit en morceaux de moyenne groſſeur, longs, d'un grain fin & ſerré. Elle entre dans la compoſition de l'*aſſiette*.

Sanguine ou *crayon rouge* eſt une terre rouge, ferrugineuſe, qu'on trouve dans les carrieres de Cappadoce : il y en a de pluſieurs eſpeces ; les unes ſont d'une ſeule couleur, les autres ſont tachées ; quelques-unes ſont cendrées & graiſſeuſes, les autres ſont dures & ſeches : elles ſervent aux ouvriers pour crayonner & tirer des lignes. On nous apporte d'Angleterre une autre eſpece de

ſanguine

ſanguine qu'on taille facilement pour faire des crayons, qu'on appelle auſſi *crayon rouge*. On doit la choiſir rouge, brune, peſante, compacte, unie, douce au toucher; elle entre auſſi dans la compoſition de l'*aſſiette* : calcinée, elle ſert aux apprêts de la dorure à la Grecque.

Le *bol d'Arménie* eſt une terre argilleuſe & onctueuſe, douce au toucher, fragile, de couleur rouge ou jaune, qu'on nous apporte en morceaux de différentes groſſeurs & figures. On en faiſoit venir autrefois du levant & d'Arménie; on l'appelle encore bol oriental ou bol d'Arménie; mais tout le bol que nous voyons & que nous mettons préſentement en uſage, eſt tiré de divers lieux de la France. Le plus beau & le plus eſtimé vient de Blois, de Saumur, de la Bourgogne : on en trouve dans pluſieurs carrieres autour de Paris, comme à Baville, à Meudon, qui, quand il eſt bien rouge, eſt aſſez recherché. On choiſit le bol net, non graveleux, doux au toucher, rouge, luiſant, s'attachant aux levres quand on l'en approche : il ſert auſſi à l'*aſſiette*.

Rocou eſt une pâte ſeche, ou un extrait qu'on a tiré, par infuſion ou macération, des grains contenus dans la gouſſe d'un arbre cultivé dans toutes les iſles de l'Amérique, & qu'on appelle communément *urucu* ou *rocou*. Il faut choiſir la pâte de *rocou* ſeche, haute en couleur, rouge, d'une odeur forte & aſſez déſagréable; elle ſert au *vermeil*.

Le *ſafran* eſt le piſtil de la fleur d'une plante qu'on cultive en pluſieurs endroits de la France, & ſur-tout dans le Gâtinois. Il faut le choiſir nouveau, bien ſéché, mais mollaſſe & doux au toucher, en longs filets, de très-belle couleur,

rouge, les moins chargés de parties jaunes, fort odorant, d'un goût balſamique, agréable. On le conſerve dans des boîtes bien fermées. Le ſafran s'emploie pour faire des *vermeils*.

Ces différentes ſubſtances, combinées entre elles, donnent des compoſitions qui ſervent aux doreurs, dans les cas que nous allons indiquer ici.

Il eſt néceſſaire de remarquer que, pour appliquer l'or ſur un ſujet quelconque, il faut auparavant étendre ſur ce ſujet quelques matieres ou liquides qui happent & retiennent la feuille du métal. Comme il y a deux manieres de dorer, ainſi que nous allons le dire, ſavoir, en détrempe & à l'huile, il y a auſſi deux ſortes de compoſitions pour happer l'or. L'aſſiette eſt la compoſition qu'on emploie pour retenir la feuille d'or, lorſqu'on veut brunir la dorure en détrempe; comme l'or couleur, le mordant & la mixtion ſervent à retenir l'or dans les dorures à l'huile.

L'*aſſiette* eſt une compoſition ſur laquelle on aſſeoit l'or; elle eſt compoſée de bol d'Arménie, d'un peu de ſanguine, très-peu de mine de plomb, & de quelques gouttes d'huile d'olive, plus ou moins, ſelon que la doſe en eſt forte (1). Les drogues doivent être broyées ſéparément, à trois ou quatre repriſes, avec de l'eau de riviere très-limpide; quand elles ſont ſeches, on les mêle toutes avec de l'huile d'olive, & on les rebroie:

(1) Doſe. Bol d'Arménie, une livre; mine de plomb d'Angleterre, deux onces; ſanguine, deux onces, broyés ſéparément à l'eau; on mêlange le tout enſemble, on le rebroie, & on y ajoute une cuillerée environ d'huile d'olive.

on détrempe l'assiette ensuite dans la colle pour la coucher, comme on le verra. L'assiette bien gouvernée & bien faite donne la beauté à la dorure.

Le *vermeil* est un liquide qui donne du reflet & du feu à l'or, & qui fait paroître l'ouvrage vermeillonné, comme s'il étoit doré d'or moulu; on le compose avec une partie de sang de dragon (1), du rocou, de gomme gutte, du beau safran & de cendres gravelées, qu'on fait bouillir ensemble dans de l'eau, en consistance d'une liqueur qu'on passe par un tamis de soie ou mousseline; on y introduit, quand on l'emploie, un quart d'eau de gomme Arabique, qui se compose avec un quarteron de gomme fondue dans une pinte d'eau.

L'*or couleur* est le reste des couleurs broyées & détrempées à l'huile, qui se trouvent dans les pinceliers sur lesquels les peintres nettoient leur pinceau. Cette matiere, extrêmement grasse & gluante, ayant été rebroyée & passée par un linge, sert de fond pour y appliquer l'or en feuilles. On couche cet or couleur sur la teinte dure avec un pinceau, comme si l'on peignoit: il faut observer que plus il est vieux, plus il est onctueux. On le laisse au soleil dans un vase verniſſé, ou dans une boîte de plomb, pendant l'espace d'une année.

(1) Dose. Rocou, deux onces; gomme gutte, une once; vermillon, une once; sang de dragon, une demi-once; cendres gravelées, deux onces; dix-huit grains de beau safran. On fait bouillir le tout dans une pinte d'eau à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit à trois demi-setiers.

L'on fait auſſi une ſorte d'or couleur très-beau, avec du blanc de céruſe, de la litharge, un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet, qu'on détrempe enſemble avec la même huile en conſiſtance fort liquide, qu'on expoſe auſſi au ſoleil pendant l'eſpace d'une année.

« Quelque bonnes que puiſſent être ces mé-
» thodes, les doreurs Anglois, dit l'encyclopédie,
» aiment mieux ſe ſervir d'ocre jaune broyé avec
» de l'eau, qu'ils font ſécher ſur une pierre à
» craie, après quoi ils les broient avec une quan-
» tité convenable d'huile graſſe & deſſicative,
» pour lui donner une conſiſtance néceſſaire; ils
» donnent quelques couches de cette compoſi-
» tion à l'ouvrage qu'ils veulent dorer; & lorſ-
» qu'elles ſont preſque ſeches, mais encore aſſez
» onctueuſes pour retenir l'or, ils mettent les
» feuilles par deſſus.» Cet or couleur, quoi qu'en diſe l'auteur de cet article, ne vaut ſûrement pas » celui dont nous nous ſervons.

Le *mordant* eſt une compoſition dont on ſe ſert quelquefois pour dorer à l'*or mat*, ſur-tout lorſqu'on eſt preſſé, & qu'on emploie pour bronzer (1). On le fait avec du bitume de Judée, de l'huile graſſe; on y incorpore de la mine de plomb, & on l'éclaircit avec de l'eſſence : d'autres mettent ſimplement du vernis gras, mais il fait moins d'effet.

(1) Doſe. Bitume de Judée, une livre; huile graſſe, une livre; mine de plomb, une demi-livre. On peut y ſubſtituer pareille quantité de vermillon; on fait fondre le bitume : quand le mordant eſt en pâte, on l'éclaircit avec une livre ou une livre & demie d'eſſence; il en faut plus l'hiver que l'été.

Depuis dix à douze ans, les habiles ouvriers ont renoncé à faire uſage d'or couleur & de mordant pour les couleurs à l'huile, & emploient une compoſition qu'ils appellent *mixtion*. C'eſt une liqueur préparée, que chacun fait à ſa guiſe, mais qui, bien faite, l'emporte de beaucoup ſur les ors couleurs & les mordants, en ce qu'elle ne fait aucune épaiſſeur, & ne laiſſe appercevoir aucune ſoudure des feuilles d'or (1). Il faut qu'elle ait de l'amour, qu'elle ſoit bien liquide, qu'elle ne ſoit ni trop longue ni trop prompte à ſécher, enfin, qu'elle puiſſe s'étendre aiſément ſous le pinceau.

Vernis à la laque eſt un liquide qu'on prépare pour dorer quand on eſt très-preſſé, & pour bronzer : il ſe compoſe en faiſant fondre au bain-marie trois onces de gomme laque plate dans une pinte d'eſprit-de-vin. Ce liquide, qui n'a ni conſiſtance, ni brillant, eſt mal-à-propos nommé vernis ; il ſert dans les apprêts de dorure pour dégraiſſer les couleurs à l'huile, & les diſpoſer à recevoir l'or avant que de coucher de mixtion.

(1) Doſe. Faites fondre une livre de karabé, un quarteron de maſtic en larmes, une once de bitume, dans une livre d'huile graſſe ; éclairciſſez cette mixtion avec de l'eſſence.

CHAPITRE II.

De la dorure en détrempe, ou à l'or bruni.

LA dorure s'applique sur toutes sortes de sujets, comme bois, plâtres, pierres, &c.; mais il faut les disposer à la recevoir, c'est-à-dire, rendre d'abord leur surface unie, égale, ensuite y coucher quelques matieres qui puissent happer l'or. Ces apprêts sont les mêmes que ceux de la peinture vernie-polie; cependant nous les répéterons en entier, &, pour les rendre plus sensibles, nous distinguerons avec soin chaque opération; ensuite nous enseignerons la maniere de dorer de différents ors, de faire l'or mat repassé, de dorer à la Grecque, d'argenter & de faire des fonds sablés; ce qui sera la matiere de sept sections.

La dorure en détrempe demande à être faite dans des ateliers où l'on puisse se garantir de l'ardeur du soleil; la grande chaleur de l'été y est contraire : de même, il faut éviter de travailler dans des endroits trop humides, écarter les mauvaises haleines, les odeurs mal-faisantes, & surtout éloigner certaines personnes du sexe, dans leurs temps critiques.

Il y a dix-sept opérations principales pour finir un ouvrage de dorure en détrempe; savoir, encoller, blanchir, reboucher & peau-de-chienner, adoucir & poncer, réparer, dégraisser, prêler,

jaunir, égrainer, coucher d'assiette, frotter, dorer, brunir, matter, ramender, vermeillonner & repasser. Plusieurs de ces opérations demandent à être réitérées : nous allons les décrire toutes.

SECTION PREMIERE.

Maniere de dorer en détrempe les baguettes, moulures de tapisseries, cadres de tableaux, & autres ouvrages destinés à rester dans les intérieurs.

Premiere opération.

ENCOLLER. Faites bouillir, dans une pinte d'eau, une bonne poignée de feuilles d'absynthe, & deux ou trois têtes d'ail. L'eau réduite à moitié, passez ce jus par un linge; ajoutez-y une demi-poignée de sel & un demi-setier de vinaigre : mêlez quantité égale de cette composition, faite pour préserver le bois de la piquure des vers, & tuer ceux qui pourroient y être, avec autant de bonne colle bouillante, pour l'employer dans cet état : encollez vos bois bien chaudement avec une brosse courte de sanglier. Cette premiere opération, comme nous l'avons dit, page 79, à l'article de la détrempe vernie-polie, auquel nous renvoyons, sert à dégraisser le bois, & à le disposer à mieux recevoir les apprêts.

Quand on dore sur la pierre ou le plâtre, au lieu d'un seul encollage que nous indiquons ici, il faut en donner deux; le premier, de colle foible & bouillante, pour qu'elle entre bien dans la pierre & l'humecte fort; le second doit être

plus fort de colle : mais ne mettez pas de sel dans l'un ou l'autre de ces encollages, parce que le sel pousse une poussiere saline sur la dorure, lorsque la pierre ou le plâtre sont exposés dans des endroits humides : on ne peut s'en dispenser pour le bois.

Seconde opération.

APPRÉTER DE BLANC. Faites bien chauffer un pinte de très-forte colle de parchemin, à laquelle vous aurez joint un demi-setier d'eau; saupoudrez-y deux bonnes poignées environ de blanc de Bougival, pulvérisé & passé au tamis de soie; laissez-les une demi-heure s'infuser, après quoi vous le remuerez bien; donnez-en une couche très-chaude sur l'ouvrage, en *tapant* bien finement, de crainte qu'il ne reste d'épaisseur dans quelques endroits : il faut de même, en tapant, aller dans les fonds de sculpture avec une petite brosse; que cette couche de blanc soit donnée légérement, & néanmoins que le bois en soit si-bien atteint, qu'on ne l'apperçoive plus.

Prenez ensuite de la forte colle de parchemin, saupoudrez-y du blanc à discrétion, aussi pulvérisé & tamisé, jusqu'à ce qu'on ne voie plus la colle paroître, qu'elle en soit couverte d'un bon doigt environ. Couvrez votre pot, ne l'approchez du feu qu'autant qu'il le faut pour le maintenir dans un état de tiédeur : demi-heure après, infusez votre blanc, qui doit être remué avec la brosse, jusqu'à ce qu'on ne voie plus de grumeaux, & que le tout soit bien mêlé. Quand le blanc est un peu chaud, *tapez-en* avec une brosse, comme à l'encollage ci-dessus, très-finement &

également; car si le blanc étoit trop épais, l'ouvrage seroit sujet à bouillonner : donnez-en ainsi sept, huit ou dix couches, selon que l'ouvrage & la défectuosité des bois & sculptures peuvent l'exiger, ayant soin que les parties saillantes, qui doivent être brunies, soient bien garnies de blanc, car le bruni de l'or en est plus beau.

Il faut bien prendre garde de ne point appliquer de nouvelles couches, que la derniere ne soit bien seche ; ce qu'on reconnoît en posant le dos de la main : il faut aussi avoir grand soin que les huit ou dix couches ci-dessus soient bien égales entr'elles, c'est-à-dire, que la colle soit dans toutes de la même force, & que la quantité de blanc qu'on y infuse, soit la même ; car s'il arrivoit qu'on mît une couche forte sur une plus foible, la premiere n'étant pas en état de la soutenir, l'ouvrage tomberoit par écailles.

La derniere couche de blanc doit être d'une bonne chaleur, & donnée un peu plus clair, en adouciſſant légérement avec la broſſe.

Troiſieme opération.

REBOUCHER ET PEAU-DE-CHIENNER. Entre les couches de blanc, il faut abattre les petites boſſes, boucher les défauts & autres défectuoſités qui peuvent ſe trouver dans les bois ; ce qui ſe fait avec un maſtic compoſé de blanc & de colle, qu'on appelle *gros blanc ;* enſuite, avec une peau de chien de mer, on ôte les barbes du bois.

Quatrieme opération.

PONCER ET ADOUCIR. Les couches de blanc ſeches, taillez des pierres-ponces en les uſant ſur

un carreau pour les unir ; formez-en de plates, pour adoucir le milieu des panneaux, & de rondes, pour aller dans les moulures : taillez auſſi de petits bâtons de bois blanc très-minces, pour vuider les moulures qui peuvent être engorgées de blanc.

Prenez de l'eau très-fraîche, la chaleur étant très-contraire, & ſujette à faire manquer l'ouvrage ; dans l'été même, on y ajoute de la glace : mouillez les apprêts de blanc par petite partie, avec la broſſe qui a ſervi ces apprêts ; &, avec vos pierres-ponces & vos petits bâtons, adouciſſez & poncez, c'eſt-à-dire, frottez légérement les parties blanchies ; ce qui liſſe la ſurface, & la rend douce au toucher : en même temps, avec une broſſe douce, & qui ait ſervi au blanc, lavez à meſure que vous adouciſſez, pour ôter la bourbe qui ſe forme par deſſus ; pompez l'eau avec une petite éponge, évitez qu'il en reſte, & enlevez bien légérement avec le doigt tous les petits grains qui pourroient s'y trouver. Cette opération prépare la beauté de l'ouvrage. Paſſez par deſſus un linge ou toile rude, pour nettoyer le tout, ayant ſoin que les parties carrées, ainſi que les tranches, ſoient très-unies, & que les onglets ſoient bien évuidés & bien coupés d'angle.

Cinquieme opération.

RÉPARER. L'ouvrage adouci, poncé & ſec, pour rendre à la ſculpture ſa premiere beauté, en lui reſtituant les coups fins & délicats du ciſeau, on la répare ; ce qui ſe fait avec des fers tournés en forme de crochets de différentes eſpeces, avec leſquels on retrace tous les linéa-

ments de la ſculpture, & on dégorge les moulures ; c'eſt ce qu'on appelle *refendre* & *réparer* ; cette opération doit ſe faire avec beaucoup de ſoin. Un habile répareur fait paroître ſur le blanc tous les traits de la ſculpture, comme ſi elle ſortoit des mains du ſculpteur.

Sixieme opération.

DÉGRAISSER. C'eſt rendre au blanc ſa premiere propreté. La réparure, qui exige un temps aſſez conſidérable, ternit & graiſſe le blanc, par le frottement continuel des mains qu'on paſſe ſans ceſſe deſſus. On le dégraiſſe, en paſſant légérement un linge mouillé ſur les parties qui doivent être mattes & brunies, ne paſſant qu'une broſſe douce & mouillée ſur les réparures ; on lave le tout avec une petite éponge douce, en prenant garde qu'il ne reſte aucuns grains ou poils de broſſe.

Septieme opération.

PRÉLER. L'ouvrage dégraiſſé & ſec, prêlez légérement, c'eſt-à-dire, liſſez bien toutes les parties unies avec de la prêle, ayant ſoin de ne pas uſer le blanc.

Huitieme opération.

JAUNIR. Mettez, dans un demi-ſetier, de bonne colle de parchemin, nette, blanche, claire comme un cryſtal, quand elle eſt figée, de moitié moins forte que la colle au blanc, deux onces d'ocre jaune broyé très-fin à l'eau, lequel, détrempé dans la colle chaude, vous laiſſerez repoſer.

Lorsque le jaune sera précipité au fond, vous passerez le dessus au travers d'un tamis de soie, ou d'une mousseline fine; ce qui doit vous donner une teinture jaune : faites chauffer cette teinte, & employez-là très-chaude, avec une brosse très-douce & bien nette, & jauniſſez tout l'ouvrage; ne le frottez pas trop long-temps, vous détremperiez le blanc, & lui feriez perdre les traits fins de la réparure; ce qui gâteroit le tout.

Cette teinte jaune sert à remplir les fonds, où quelquefois l'or ne peut pas entrer; il sert aussi de mordant pour tenir l'assiette & happer l'or.

Neuvieme opération.

Égrainer. Le jaune posé & bien sec, avec de la prêle frottez légérement tout l'ouvrage pour en ôter les grains & poils de brosse qui peuvent s'y trouver; toute la surface doit être unie, sans la moindre inégalité.

Dixieme opération.

Coucher d'assiette. Détrempez l'*assiette*, préparée comme nous l'avons dit page 146, dans de la colle légere de parchemin, très-belle & très-nette, passée & tamisée, pour qu'il n'y ait aucune matiere étrangere, que vous aurez fait un peu chauffer; donnez-en trois couches avec une petite brosse de soie de porc très-longue, très-mince, faite exprès, dont le poil soit très-doux; étendez les couches sur les parties que vous voulez brunir, & sur celles qui doivent rester mattes, évitant d'en laisser entrer dans les fonds.

Onzieme opération.

FROTTER. Les trois couches d'assiette seches, frottez avec un linge neuf & sec, dans les grandes parties unies, les endroits qui doivent rester mats; ce qui fait que l'or que l'on ne doit point brunir s'étend, devient brillant, & fait couler l'eau dessous sans tacher.

Donnez ensuite, sur les parties qui n'ont point été frottées avec le linge, & qu'on veut brunir, deux couches de la même assiette détrempée à la colle, dans laquelle vous verserez une petite goutte d'eau pour la rendre plus douce : l'ouvrage alors est prêt à recevoir l'or.

Douzieme opération.

DORER. Prenez de l'or très-beau, d'égale couleur & point piqué; il s'en vend en livret depuis le prix de soixante-dix livres le millier de feuilles, jusqu'à cent cinquante : les ors les plus usités dans la dorure sont depuis quatre-vingt jusqu'à cent vingt livres.

Vuidez un livret d'or sur votre coussin; ensuite, avec des pinceaux de différentes grosseurs, proportionnés à la place que vous voulez dorer, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, & sur-tout très-fraîche; car dans l'été on y ajoute de la glace : il faut changer d'eau de demi-heure en demi-heure, ne mouillant qu'à mesure la place où vous voulez poser l'or; observez de dorer les fonds avant les parties supérieures & éminentes.

La feuille posée, faites passer avec un pinceau

de l'eau derriere la feuille que vous venez de poſer, en appuyant ſur le petit bord, évitant qu'il n'en paſſe par deſſus; ce qui tacheroit l'or, ſurtout aux parties qu'on veut brunir; cette eau étend la feuille, enſuite on halete deſſus légérement; retirez l'eau qui auroit pu s'amaſſer avec le bout d'un pinceau, car elle feroit détremper l'aſſiette & les apprêts de deſſous.

Treizieme opération.

BRUNIR. Laiſſez ſécher la partie dorée pour brunir celles que vous avez diſpoſées à cet effet, ayant ſoin que l'ouvrage ne ſoit pas trop ſec; ce qui rendroit le bruni moins beau; mais auparavant paſſez la pierre dans les filets carrés pour appuyer l'or, qui quelquefois s'éleve en cloche.

Paſſez encore un pinceau de poils longs & très-doux bien légérement ſur l'ouvrage, pour ôter la pouſſiere qui pourroit y être tombée; enſuite, avec la pierre à brunir, allez & revenez deſſus votre ouvrage, appuyant le pouce gauche ſur la pierre même pour la maintenir, de crainte qu'elle ne s'échappe & n'aille toucher les parties qui ne doivent pas être brunies; mouillez l'endroit bien légérement avec un petit pinceau, appliquez-y un petit morceau d'or, que vous brunirez quand il ſera ſec.

Quatorzieme opération.

MATTER. Les parties brunies, il faut matter les autres; ce qui ſe fait en donnant, avec un pinceau, une couche légere & douce de colle de parchemin, belle, nette, ſans aucune partie

terreuſe, bien tamiſée, d'une conſiſtance moitié forte, de la colle pour le jaune, *opér.* 8, & chaude ſans qu'elle le ſoit trop, de crainte d'enlever l'or, ne paſſant qu'une ſeule fois deſſus l'or, & entrant bien dans les petits fonds & refends de ſculpture; ce qui matte & appuie l'or.

Quinzieme opération.

RAMENDER. Il arrive quelquefois que le doreur a oublié de mettre l'or dans de petits fonds, ou qu'en paſſant la colle il enleve quelques petites parties d'or; alors il faut en couper une feuille ſur le couſſin par petits morceaux, le poſer avec un pinceau à ramender, après avoir mouillé la place où il manque, avec un petit pinceau un peu trempé; lorſque le ramendage eſt ſec, paſſez un peu de colle ſur chaque endroit; c'eſt ce qui s'appelle *ramender.*

Seizieme opération.

VERMEILLONNER. Trempez dans votre vermeil un pinceau très-fin, & vermeillonnez tous les refends, les carrés & les petites épaiſſeurs, ayant grand ſoin de n'en point mettre trop à nage; ce qui formeroit des noirs : il faut paſſer légérement avec goût & propreté, ne faire que gliſſer ſimplement ſur l'or : cette opération donne à l'ouvrage du reflet, & une couleur d'or moulu.

Dix-ſeptieme opération.

REPASSER. Avec de la colle à matter, paſſez ſur tous vos mats une ſeconde couche de colle

plus chaude que la premiere ; cela s'appelle *repasser* : c'eſt ce qui appuie & termine l'ouvrage.

On n'aura pas de peine ſans doute à croire, après de pareils détails, que la dorure en détrempe demande une attention bien vigilante & un temps infini, ſur-tout lorſqu'on conſidere que chaque opération exige d'aſſez longs intervalles. Qu'on ne s'imagine pas que ce ſoit un charlataniſme de ma part pour donner un air d'importance à l'ouvrage ; je certifie avec confiance aux amateurs, que je n'ai point été prolixe, que les détails ſont exacts, & qu'ils ſont néceſſaires & eſſentiels pour la perfection. Je ſais que l'ignorance, l'avidité du gain ou la néceſſité les ſacrifient ſouvent, & que, pour s'épargner des ſoins, ou multiplier les produits, on vend, dans beaucoup d'endroits, des dorures à toutes ſortes de prix ; mais il eſt facile de connoître l'ouvrage que l'impéritie dirige, ou que le beſoin commande.

SECTION SECONDE.

Maniere de dorer de différents ors.

Comme on a ſu donner à l'or différents tons, on peut de même, ſuivant ces tons, varier les nuances de la dorure. Cette variété, ou plutôt cette bigarrure de tons dorés, aſſez en vogue autrefois, paroît n'être plus de mode ; & on préfere actuellement, peut-être avec raiſon, de donner à la dorure le ton d'or uniforme. Si cependant on vouloit en varier les nuances, il faut que le goût les dirige.

Tous les apprêts ſont les mêmes que ceux que nous venons de décrire juſqu'à la huitieme opération,

ration, mais on change les fonds suivant la couleur de l'or ; il faut observer seulement qu'en couvrant l'ouvrage en jaune, il faut réserver en blanc, qui est le fond de la dorure, les parties qui doivent être dorées d'or verd ou d'or citron.

Pour dorer en or verd, donnez sur ce blanc réservé, & qui n'a pas été jauni, une couche d'un peu de blanc de céruse broyé très-fin à l'eau, d'un peu de bleu de Prusse tendre, & d'un peu de stil-de-grain, tous deux aussi broyés à l'eau séparément, lesquels, combinés entr'eux, donneront un verd d'eau de la couleur de l'or verd ; détrempez le tout avec de la même colle dont vous vous êtes servi pour le jaune ; laissez-le reposer, & ne vous servez que du dessus, qui doit vous donner une teinte claire.

Si vous préférez une teinte citron, chargez le fond de la céruse d'un peu de stil-de-grain, que vous broierez de même très-fin à l'eau, & détremperez à la colle ; mettez une couche sur l'endroit réservé en blanc.

L'ouvrage fini & doré, il faut de même faire des vermeils verds ou citrons ; composez le verd avec de la gomme gutte & très-peu de bleu de Prusse ; & le citron, en éclaircissant le vermeil que nous avons indiqué page 147, par du jus de gomme gutte que vous y aurez fait fondre ; passez de ces vermeils dans les petits refends.

SECTION TROISIEME.

Maniere de dorer un salon.

On peint ordinairement en un beau blanc de roi, indiqué page 84, les salons qu'on veut

dorer: le blanc donne du reflet à l'or. Il faut d'abord apprêter de blanc les lambris, les corniches, les ornements, & toutes les parties qu'on veut peindre & dorer: tous les apprêts de blanc finis (on a vu qu'ils sont les mêmes pour la dorure que pour la peinture), il faut, avant que de peindre les fonds, procéder à la dorure; car si l'on commençoit par peindre les fonds, on courroit risque de les salir, en y jetant de l'eau; & si l'on jetoit du vernis sur les apprêts de blanc de dorure, on les gâteroit.

Quand les parties destinées à être dorées le sont, on peint les fonds de la teinte décidée, en rechampissant avec de petites brosses, & prenant garde de jeter des couleurs sur l'or, qu'on feroit disparoître.

En approchant des parties dorées, on pose la couleur avec de petits pinceaux très-fins, en coupant bien nettement l'or qui paroît *bavocher.*

SECTION QUATRIEME.

De la dorure d'or mat repassé.

Dans les ouvrages pressés, où, lorsqu'on ne veut pas engager du blanc dans de très-belles sculptures, on ne fait que donner un encollage blanc, clair, à deux couches seulement, ensuite on nettoie proprement les grains de l'ouvrage, en adoucissant légérement: on couche de jaune, & l'on pose l'or comme ci-dessus: on donne deux couches de colle à matter par dessus. On conçoit que cette dorure ne peut jamais avoir la beauté, ni le fini de celle que nous avons ci-dessus décrite, puisqu'elle ne reçoit aucun apprêt,

& qu'elle ne préſente par-tout que des parties mattes : c'eſt ce qui lui a fait donner le nom *d'or mat repaſſé.*

SECTION CINQUIEME.

De la dorure à la Grecque, pour meubles, canapés, fauteuils.

Cette façon de dorer, à laquelle on a donné le nom de *dorure à la Grecque*, n'a reçu cette dénomination que parce qu'elle a été miſe en uſage durant le regne très-court d'une mode qu'on appelloit, il y a 12 à 15 ans, *à la Grecque.* Comme, dans nos coutumes, tout reçoit la loi de ce captieux deſpote, & que l'invention la plus utile, comme l'ajuſtement le plus ridicule, lui donnent ſouvent des noms qui n'ont nul rapport avec eux, nous rendons compte exprès de l'origine du nom donné à la dorure, que nous allons décrire, pour épargner aux ſavants qui naîtront dans quelques ſiecles, la peine des diſſertations à perte de vue ſur l'origine du mot *dorure à la Grecque*, & d'aller, par exemple, faire les honneurs de cette découverte, à l'époque du ſiege de Troie.

La dorure à la Grecque, qui eſt, comme nous le diſons, d'une invention très-moderne, a ſes avantages & ſes inconvénients ; elle exige moins d'apprêts que l'or bruni ; conſéquemment les ſculptures & moulures ne ſont pas ſujettes à être autant engorgées de blanc. Le bruni qu'elle ſouffre eſt moins brillant, mais auſſi ſes mats ſont plus beaux : cette beauté lui vient de ce que ces mats ſe font à l'huile, après le bruni, & qu'enſuite on

les vernit. Enfin, cette dorure, qu'on emploie plus communément pour les meubles, a l'avantage ineſtimable de ne point s'écailler, d'être flexible au coup de marteau, & de pouvoir être lavée. Son inconvénient eſt d'être très-dangereuſe à la ſanté des ouvriers; les calcinations des matieres qu'on y fait ſervir, occaſionent ſouvent des maladies très-aiguës. Comme nous ne voulons rien laiſſer ignorer ſur la dorure, nous allons en décrire les procédés.

1°. Donnez un encollage à la colle d'ail, comme à la dorure d'or bruni, page 151.

2°. Calcinez extraordinairement de la ſanguine, juſqu'à ce qu'elle ait perdu ſa dureté. Calcinez auſſi du blanc de céruſe & du talc; broyez chacune de ces drogues ſéparément, très-fin, à l'eau pure & nette; mêlez-les enſemble, & rebroyez-les de même à l'eau.

3°. Détrempez ces couleurs ainſi broyées, avec de la colle très-chaude & très-forte, plus forte que la colle du blanc de dorure; mêlez-y un tiers de blanc de Bougival, auſſi infuſé à la colle.

4°. Donnez deux ou trois couches de cette teinte dure en tapant, & une troiſieme en adouciſſant.

5°. Dégorgez l'ouvrage avec des fers, réparez-les, & adouciſſez toutes les parties, de même qu'on adoucit le blanc de dorure.

6°. Couchez l'aſſiette ſur les endroits que vous voulez brunir, de même qu'à l'or bruni.

7°. L'aſſiette couchée, appliquez l'or aux endroits que vous avez deſtinés à brunir; laiſſez-le ſécher, paſſez enſuite un pinceau légérement deſſus, pour ôter la pouſſiere, & bruniſſez.

8°. L'ouvrage bruni, il faut, ſur les parties

qu'on veut matter, donner trois ou quatre couches de vernis à la gomme laque ; quand elles ſont ſeches, poliſſez-les avec un peu de prêle, prenant garde de gâter les parties brunies.

9°. Couchez bien exactement l'or couleur, le mordant ou la mixtion ; pénétrez dans les fonds, en bordant bien juſte les endroits brunis.

10°. Lorſqu'il eſt bien ſec, il faut, ainſi qu'à l'or mat, appliquer l'or.

11°. Quand l'or eſt à ſon tour bien ſec, poſez un vernis à l'or à l'eſprit-de-vin, qu'on chauffe, à meſure qu'on l'applique, avec un *réchaud de doreur ;* enſuite donnez deux ou trois couches de vernis gras.

Il faut obſerver, avant que de vernir, que s'il y avoit quelques parties qui n'euſſent pas voulu prendre l'or, comme le fond eſt brun, il faudroit poſer de l'or en coquille avec un petit pinceau, pour paſſer dans les petits fonds.

SECTION SIXIEME.

De l'argenture.

On argente les ouvrages de ſculpture de même qu'on les dore ; les apprêts ſont les mêmes que ceux de l'or bruni. Quand l'ouvrage eſt bien apprêté, adouci, réparé, 1°. donnez une couche de beau blanc de plomb broyé bien fin à l'eau, & détrempé à la colle ; ce qui ſe fait comme lorſqu'on jaunit, opér. 8.

2°. Broyez enſuite du blanc de plomb très-fin à l'eau, & détrempez-le avec de la colle plus foible ; donnez-en deux couches ſur les parties que vous voulez brunir ; ce qui ſervira d'aſſiette.

3°. Argentez l'ouvrage avec de l'argent en feuilles.

4°. Bruniſſez les parties.

5°. Quand elles ſont ſeches, prenez de la colle, dans laquelle vous mettrez de l'*argent moulu*, & vous en paſſerez ſur tous les endroits que vous voulez qui ſoient mats, & dans les refends où l'argent en feuilles n'aura pas pu entrer.

6°. L'ouvrage fini, ſi vous voulez en faire ſur-le-champ un ouvrage doré, donnez une légere couche de colle à matter, dans laquelle vous détremperez un peu de vermeil; enſuite, quand elle ſera ſeche, paſſez deſſus un beau vernis à l'or. L'argenture eſt ſuſceptible du mauvais air; ſi on veut conſerver ſa couleur d'argent, il faut y paſſer un vernis à l'eſprit-de-vin, très-léger & très-blanc.

SECTION SEPTIEME.

Fonds ſablés.

Il arrive quelquefois qu'on demande des fonds ſablés dans les parties dorées d'or bruni ou d'argent bruni. Ces ſables ſe font en paſſant ſur l'endroit que l'on deſtine à les recevoir, une couche de blanc fort clair, fort léger, à bonne colle; enſuite l'on ſeme du ſable fin paſſé au tamis, de la groſſeur dont on veut que le fond ſoit ſablé; on retourne le ſujet qui rejette le ſable qu'il ne peut pas retenir; quand il eſt ſec, on y paſſe une couche de blanc fort clair à bonne colle, & le fond ſablé ſe trouve prêt. Cela ſe fait ſur le blanc d'apprêt, avant que de jaunir l'ouvrage.

CHAPITRE III.

De la dorure à l'huile ou à l'or mat.

LA dorure en détrempe eſt ainſi appellée, parce que toutes les opérations s'en font avec de l'eau & de la colle; celle à l'huile a reçu ce nom, parce que l'huile eſt, ainſi que dans la peinture vernie-polie, le liquide eſſentiel qui ſert, tant aux impreſſions, teintes dures, qu'à l'application de l'or. Nous allons traiter de ces deux parties; ſavoir, de la dorure à l'huile ſimple, & de la dorure à l'huile vernie-polie; quoique les premiers procédés de ces deux genres de dorure ſoient les mêmes que ceux de la peinture à l'huile, nous les redonnerons en entier.

SECTION PREMIERE.

Maniere de dorer à l'huile ſimple les balcons, rampes, parties de plâtres, marbres, &c.

1°. Donnez une couche d'impreſſion comme à la peinture à l'huile, c'eſt-à-dire, une couche de blanc de céruſe broyé à l'huile de lin, dans laquelle vous aurez mis de la litharge, & détrempé à l'huile de lin, dans laquelle vous aurez mis un peu d'huile graſſe & très-peu d'eſſence.

2°. Calcinez de la céruſe, broyez-la très-fin à l'huile graſſe, & la détrempez avec de l'eſſence; ce qui ne ſe fait qu'à fur & à meſure qu'on

s'en ſert, parce qu'elle eſt ſujette à épaiſſir. Donnez trois ou quatre couches de cette teinte dure, uniment & ſéchement dans les ornements & les parties que vous voulez dorer; il faut bien atteindre les fonds, bien retirer, & étendre la couleur le plus également & le plus mince que faire ſe pourra.

3°. Prenez de l'*or couleur* paſſé par un linge bien fin; &, avec une broſſe très-douce qui ait ſervi à travailler aux couches à l'huile, couchez cet or couleur bien uniment & à ſec; atteignez les fonds de ſculptures & ornements avec de petites broſſes, ayant ſoin d'en retirer les poils s'ils en étoient échappés.

4°. L'or couleur ſuffiſamment ſec pour happer l'or, étendez-le ſur le couſſin; dorez votre partie à fond avec la palette, appuyant légérement avec du coton, & ramendant les petits endroits dans les fonds avec de l'or que vous couperez par morceau, appuyant avec un pinceau de putois.

5°. Si vous dorez des dehors, comme balcons, il ne faut point les vernir; car la dorure à l'huile ſe ſoutient mieux lorſqu'elle ne l'eſt pas; au lieu que lorſqu'elle eſt vernie, & qu'il vient un coup de ſoleil à la ſuite d'une grande pluie, la dorure ſe trouve gravée comme avec de l'eau-forte. Si les ſujets ſont pour des dedans, comme rampes d'eſcaliers, il faut mettre un couche de vernis à l'or à l'eſprit-de-vin, en promenant un réchaud de doreur, & enſuite y poſer un vernis gras.

6°. Comme la beauté de la dorure à l'huile dépend principalement de la maniere de la vernir, nous allons indiquer comment on s'y prend.

Pendant que vous verniſſez, que l'atelier ſoit très-chaud; poſez la couche de vernis bien poſé-

ment & bien uniment, à mesure que vous vernissez ; ayez soin qu'un autre ouvrier vous suive par derriere, réchauffe l'ouvrage avec un réchaud de doreur, en le promenant plusieurs fois devant la couche, sans s'arrêter au même endroit, de crainte de faire bouillonner le vernis. Cette chaleur fait revenir l'or, en rendant au vernis toute sa transparence avant d'être sec, sans quoi il deviendroit blanc & louche.

Quand on veut dorer un marbre, comme ordinairement il est poli, il n'est pas nécessaire d'y mettre des couches d'impression ; seulement s'il est sale, il faut, 1°. le lessiver avec de l'eau seconde ; 2°. y mettre une légere couche de vernis gras à polir ; 3°. donner une couche de mixtion ; 4°. dorer.

SECTION SECONDE.

Maniere de dorer à l'huile vernie-polie les équipages, meubles, &c.

1°. Broyez très-fin du blanc de céruse, moitié ocre jaune, & un peu de litharge, chacun séparément ; détrempez le tout avec de l'huile grasse coupée d'essence de térébenthine, & étendez cette couche d'impression uniment & séchement.

2°. La couche seche, prenez de la teinte dure : nous avons dit ci-dessus que la teinte dure se compose avec du blanc de céruse qui ne soit pas trop calciné, broyé à l'huile grasse, & détrempé à l'essence. Donnez-en plusieurs couches à un jour de distance, les laissant sécher dans un endroit chaud, ou au soleil ; donnez-en jusqu'à dix ou douze couches, autant que l'ouvrage l'exigera ;

les fonds unis en demandent davantage. Il faut qu'ils soient bien garnis, pour marquer les pores du bois.

3°. Les couches données & l'ouvrage bien sec, adouciſſez d'abord avec une pierre-ponce & de l'eau, enſuite avec une ſerge & de la ponce paſſée & tamiſée au tamis de ſoie, quand la teinte dure eſt bien adoucie : elle doit être ſans rayure & unie comme une glace.

4°. Avec une broſſe de poil de blaireau, donnez bien légérement, & toujours à une chaleur douce, dans un endroit expoſé au ſoleil, quatre à cinq couches d'un beau vernis à la laque, ci-deſſus indiqué page 149 : ſi ce ſont de grands fonds de panneaux unis que vous avez à dorer en plein, donnez-en juſqu'à dix couches.

5°. Lorſqu'elles ſont ſeches, poliſſez avec de la prêle dans les fonds de panneaux & dans les ſculptures ; enſuite, avec de la potée & du tripoli qu'il faut détremper dans l'eau, dont vous imbiberez une ſerge, poliſſez votre vernis, qu'il devienne comme une glace.

6°. L'ouvrage poli, portez-le dans un endroit chaud ; prenez garde à la pouſſiere. Donnez une couche de *mixtion* avec une broſſe très-propre & très-douce, qui ne jette ni poil ni ordure. Cette couche doit être donnée très-légérement & très-uniment, ſans épaiſſeur, en adouciſſant : le moins qu'on en peut mettre eſt le mieux.

7°. Laiſſez ſécher la mixtion juſqu'à ce qu'elle ſoit bonne à dorer, & qu'elle commence à happer ; ce qu'on reconnoît en poſant le dos de la main dans un petit coin du panneau. Pour dorer les grandes parties, en ouvrant un livret d'or, appuyez le bord de la feuille, & l'ouvrez à meſure

que la feuille s'étend entiere ſans aucun pli; cela s'appelle *poſer au livret:* poſez les feuilles à côté les unes des autres; le moins qu'il ſera poſſible de mettre de pieces ſera le meilleur. Pour ce qui eſt des fonds & des ſculptures, il faut les dorer, comme on l'a dit, en appuyant l'or avec du coton.

8°. Epouſſetez bien l'or avec un pinceau très-doux, & laiſſez-le ſécher pluſieurs jours.

9°. La partie dorée & épouſſetée avec une broſſe de blaireau carrée de la largeur de trois doigts, verniſſez l'ouvrage avec un vernis à l'or à l'eſprit-de-vin, que nous indiquerons dans l'art du verniſſeur: poſez-le au réchaud, comme nous venons de le dire page 168.

10°. L'ouvrage ſec, donnez pluſieurs couches d'un vernis gras blanc au copal ou karabé, ou d'un vernis gras à l'or, que nous indiquerons, laiſſant entre chaque couche une diſtance de deux jours: mieux vaut les préſenter au ſoleil, & les y laiſſer expoſées; ſa chaleur ſemble éclairer l'ouvrage, & le durcit davantage. Les grands fonds de panneaux demandent plus de vernis que les ſculptures: à l'égard des meubles, on n'en donne que deux ou trois couches.

11°. Poliſſez les panneaux avec une ſerge ou un morceau de drap imbibé de tripoli & d'eau, & luſtrez-les avec la paume de la main, que vous aurez ointe d'un peu d'huile d'olive, comme on le dira ci-après, ayant ſoin de n'en point uſer dans un endroit plus que dans l'autre, de crainte d'atteindre l'or: ſi ce ſont des trains de voitures ou des meubles, qui ne ſe poliſſent guere, l'on y donne plus de couches de vernis à l'or à l'eſprit-de-vin, & deux ou trois couches de vernis gras.

CHAPITRE IV.

Maniere de faire des fonds aventurinés, & les fonds d'or ou d'argent glacés.

L'AVENTURINE eſt une pierre rougeâtre ou jaunâtre, belle & agréable à la vue, toute parſemée de paillettes qui ſemblent de l'or : il y en a de deux eſpeces, une naturelle, & l'autre artificielle. La naturelle ſe trouve en pluſieurs lieux ; on en met dans la poudre qu'on jette ſur le papier : elle eſt talqueuſe. L'artificielle eſt une vitrification ou mêlange de paillettes de cuivre, qu'on fait dans du verre pendant qu'il eſt en fuſion ſur le feu. Son nom vient de ce que, de la limaille de cuivre étant tombée accidentellement dans du verre fondu, elle a été ainſi trouvée par haſard.

C'eſt pour imiter cette pierre aventurine que les peintres ſe ſervent de clinquant haché, ou de la groſſe bronze d'Allemagne. Cette ſorte de peinture étoit autrefois fort en vogue ; on en embelliſſoit les bijous, les meubles, les équipages. On ne s'en ſert plus aujourd'hui ; mais comme la mode pourroit fort bien en revenir, nous allons indiquer la façon de la faire.

Il faut, pour recevoir l'aventurine, que les fonds d'ouvrages ſoient préparés par des couches d'impreſſion, par des encollages & des blancs d'apprêts, ſi on veut l'appliquer en détrempe ; ou des teintes dures, ſi c'eſt pour des équipages,

& les adoucir : ainſi nous renvoyons pour ces premieres opérations, à celles indiquées à l'article de la peinture en huile vernie-polie, juſques & compris l'opération, qui eſt l'application de la teinte de la couleur. Suppoſons qu'on veuille peindre une aventurine verte ; 1°. donnez une couche de verd, qui ſe fait avec du blanc de céruſe broyé à l'huile, du verd-de-gris calciné, broyé à l'eſſence, qu'on fera plus ou moins foncé ſuivant le mêlange, & détrempé avec un quart d'huile graſſe & le reſte d'eſſence ; donnez deux couches ſur l'ouvrage préparé.

2°. Quand cette couche eſt toute fraîche, ſaupoudrez par-tout également, avec un tamis, de l'aventurine argentée.

3°. Laiſſez repoſer une demi-heure tout votre ouvrage, en l'étendant à plat, pour donner le temps à la couleur de mordre & de happer l'aventurine ; puis retournez le ſujet, pour faire tomber celle qui n'a pas voulu s'y attacher.

4°. Laiſſez bien ſécher l'ouvrage deux ou trois jours, en ſorte qu'en paſſant la main ſur l'aventurine, elle ne s'en aille pas ; poſez enſuite une feuille de papier ſur l'ouvrage ; appuyez la feuille avec la main, ou quelqu'autre choſe de très-liſſe, pour imprimer l'aventurine qui pourroit relever.

5°. Broyez bien fin à l'huile du verd-de-gris cryſtalliſé, prenez garde qu'il n'y ait aucuns grains ; détrempez-le d'une conſiſtance très-claire, avec moitié huile graſſe, & moitié eſſence de térébenthine.

6°. Paſſez, avec une broſſe, blaireau ou pinceau très-doux, de ce verd-de-gris, bien légérement & bien uniment, de façon qu'il n'y ait pas

d'endroits plus chargés de ce verd que d'autres; ce qui feroit des ombres. Cette opération sert à glacer l'ouvrage; en sorte qu'il faut que l'aventurine y soit brillante, & ne soit pas masquée par cette couleur que vous mettez.

7°. Prenez du vernis à l'esprit-de-vin pour découpure, que nous indiquerons; donnez-en une couche à l'ouvrage, ayant soin de le présenter un peu au feu, s'il faisoit froid. Si c'est sur des voitures, on emploie du vernis gras blanc au copal.

8°. La couche de vernis seche, passez la main dessus, tâtez s'il ne passe pas quelque petite pointe de votre aventurine; si l'on en sent, il faut les appuyer légérement avec l'ongle dans le vernis.

9°. Continuez de donner plusieurs couches de vernis; pour pouvoir polir l'ouvrage, il en faut au moins douze. Quand les couches sont bien seches, polissez, ainsi qu'on le dira au dernier chapitre de ce livre.

Telle est la maniere la plus ordinaire de faire l'aventurine; mais on en fait de différentes couleurs. Pour cet effet, on change seulement la teinte de la couleur & le glacis qui sont indiqués aux numéros 1 & 5. Si l'on veut une *aventurine rouge*, au lieu de la teinte du numéro 1, composez votre rouge de blanc de céruse, de carmin & de belle laque fine plus ou moins foncée, broyée & détrempée de même; &, pour le numéro 5, broyez très-fin de la laque, dans laquelle vous mettrez un peu de carmin : étant bien broyés, vous les détremperez comme dessus.

Pour l'*aventurine bleue*, broyez & détrempez, au numéro 1, du blanc de céruse & du bleu de

Pruſſe de Berlin, très-fin; &, au numéro 5, ſervez-vous du bleu de Pruſſe, tout pur, pour glacer.

Dans l'*aventurine dorée*, prenez du beau ſtil-de-grain & du blanc de céruſe, & glacez avec une couche de vernis à l'or à l'eſprit-de-vin, que vous aurez ſoin de préſenter au feu pour faire revenir l'or. Cette façon d'aventurine d'or eſt très-belle; mais je conſeille à ceux qui voudront en faire en or, de prendre de l'aventurine dorée, qui n'eſt pas ſujette à ſe plaindre, puiſqu'elle porte elle-même ſa couleur.

Toutes ces aventurines ne ſont que pour des fonds unis qu'on veut mettre d'une ſeule couleur d'aventurine en plein; mais l'on en fait de ſablés; ce qui ſe fait en ſaupoudrant l'aventurine légérement, de façon que le fond de la couleur paroiſſe.

Maniere de faire des fonds d'or ou d'argent glacés ſur les panneaux d'équipages.

Quand on veut peindre quelques riches morceaux de ſculptures, ou quelque élégant équipage en or ou argent glacé, les préparations ſont les mêmes que celles qu'on emploie lorſqu'on veut dorer à l'or mat à l'huile, ainſi qu'on l'a expliqué ci-deſſus, page 169. Quand l'or ou l'argent eſt poſé ſur la mixtion, & qu'il eſt ſec, on colore le morceau de ſculpture dans la couleur qui lui convient, avec les matieres qui portent leurs glacis, comme laque, pour les roſes; bleu de Pruſſe de Berlin, pour les bleus; ſtil-de-grain, bleu de Pruſſe, & verd-de-gris calciné, pour les verds; ſtil-de-grain d'Angleterre, & terre de Cologne,

pour les refends & les ombres; toutes ces couleurs, n'ayant aucun corps, glacent l'or ou l'argent, qui paroiſſent tranſparents au travers de la liqueur qui en eſt imprégnée; elles ſe broient à l'huile de noix, & s'emploient avec de très-belle huile de lin graſſe, & de l'eſſence de térébenthine. Il eſt de l'art du peintre de bien ménager & diſtribuer ſes couleurs, pour faire valoir ſa ſculpture, & que l'or ou l'argent ne ſoient que glacés; enſuite on met par deſſus, un beau vernis à l'eſprit-de-vin.

Ces ouvrages ſont fort uſités; on les emploïe à des armoiries où il entre or & argent, aux décorations de théatre, ſur beaucoup de fers-blancs étamés, & enfin ſur les équipages.

Quand on ne veut pas faire la dépenſe d'un fond d'or ou d'argent, on peut faire des panneaux en beaux verds, en préparant les fonds en beaux blancs de plomb, broyés & détrempés à l'huile d'œillet; enſuite on glace avec du verd-de-gris cryſtalliſé, broyé très-fin à l'eſſence, & détrempé au vernis au copal, ſur lequel on donne huit à dix couches du même vernis, qu'on polit.

CHAPITRE

CHAPITRE V.

Maniere de bronzer les fers, ferrures & cartels, &c.

Le cuivre jaune ou laiton qui donne la bronze, eſt un mêlange de cuivre ou de pierre calaminaire, qu'on a mis enſemble en fuſion ; il a été trouvé par des alchimiſtes, qui, cherchant à convertir le cuivre en or, lui donnerent une couleur jaune. Ce qu'on appelle *clinquant* ou *auripeau*, eſt de ce cuivre jaune battu juſqu'à ce qu'il ait été réduit en feuilles minces comme du papier ; il ſert aux paſſementiers. L'*or d'Allemagne* eſt de l'auripeau rebattu, juſqu'à ce qu'il ſoit auſſi mince que l'or en feuilles : on le garde auſſi dans des livrets de papier rougeâtre : *la bronze* eſt ce même or d'Allemagne broyé ; on en met dans de petites coquilles, qu'alors on appelle *or en coquille*. La bronze ordinaire, appellée chez les ouvriers *métal*, eſt un alliage de cuivre avec du laiton ou de l'étain ; on en fait de diverſes ſortes qui ne different que par la quantité d'étain qui a été fondu avec le cuivre ; la meilleure eſt celle qui réſonne le mieux quand on frappe deſſus : elle ſert à faire des mortiers, des cloches, &c.

Bronzer, c'eſt appliquer la bronze ſur la figure & autres ornements, ou ſur des ferrures. On ne bronze ordinairement les dernieres que lorſque les appartements ſont peints & vernis. 1°. Il faut les chauffer d'un degré de chaleur qu'on ne puiſſe

y appliquer la main ; 2°. on détrempe dans une petite doſe de vernis à la laque, fait avec une pinte d'eſprit-de-vin, & trois onces de gomme laque plate, qu'on fait fondre à petit feu (1), de la bronze d'Allemagne, qu'on étend également ſur le fer chaud. Si le fer qu'on veut bronzer eſt poli, il faut auparavant le bien faire chauffer, & l'humecter avec du linge imbibé de vinaigre, pour en manger le poli, & que la bronze puiſſe s'incorporer dans le fer.

On bronze ainſi au vernis les tringles, les garde-feux ; mais cette façon eſt inférieure à la ſuivante.

On bronze autrement, ſi l'on veut, en mettant d'un mordant jaune avec une broſſe ou pinceau ſur le ſujet ; quand il eſt à moitié ſec, qu'il eſt prêt à happer la bronze, on la ſaupoudre avec un blaireau : on bronze ainſi les ferrures, les eſpagnolettes, & toutes les ferrures qui ne doivent pas être expoſées au feu : on frotte la piece avec une broſſe neuve, afin de faire tomber le ſuperflu de la bronze qui n'a point été arrêté par le mordant, en tenant deſſous un papier, pour qu'elle ne ſoit pas perdue ; il n'eſt pas néceſſaire de paſſer aucuns vernis par deſſus.

La bronze ne ſe maintient guere dans ſon éclat, que dix ans ; l'humidité lui eſt nuiſible, en la faiſant pouſſer au verd. Quand on veut la rafraîchir, il faut commencer par bien épouſſeter les bordures, enſuite mettre deux couches du vernis ci-deſſus indiqué, & coucher par petite partie du mordant, bronzant à meſure que le

(1) Indiqué page 149.

mordant ſe ſeche. Bronzez de bas en haut, c'eſt-à-dire, toujours en remontant.

Quand on a des figures ou autres ornements qu'on deſire mettre, ſoit en bronze antique, ſoit en bronze rouge ou bronze jaune, il faut diſpoſer les fonds de la couleur de la bronze qui en devient plus belle.

On prépare ces fonds avec une couleur broyée à l'huile graſſe, & employée à l'eſſence; lorſque le fond eſt bien ſec, il faut coucher le mordant, & bronzer par deſſus.

Pour bronzer un buſte ou une figure de plâtre, faites fondre deux feuilles de colle de Flandre dans une pinte d'eau, donnez-en trois couches pour abreuver les plâtres; enſuite donnez deux couches de vernis à la gomme laque, couchez de mordant & bronzez.

CHAPITRE VI.

Maniere de nettoyer les vieilles dorures, & de leur rendre leur premier luſtre.

LA brillante couleur jaune & foncée de l'or, eſt un des premiers caracteres diſtinctifs de ce métal; ſa couleur & ſa beauté ſont de grande durée, n'étant point ſujet à être maltraité, ni par l'air, ni par l'humidité, ni par aucune des exhalaiſons répandues dans l'athmoſphere, comme il eſt aiſé d'en juger par les dorures de quelques édifices publics, qui ont réſiſté aux injures du temps, aux vapeurs des grandes villes, pendant plus d'un ſie-

cle & demi. C'eſt dans cette propriété que conſiſte la plus grande partie de l'excellence de ce métal, n'y ayant point dans tous les métaux malléables, qui ſervent à l'embelliſſement ou à quelques uſages méchaniques, aucun qui ſoit ſi peu ſuſceptible de ſe décolorer, ou de ſe ternir, ni qui ſoit moins capable de communiquer quelques ſaletés aux matieres auxquelles il touche.

Comme les inſtruments ou les ornements d'or ne peuvent par conſéquent être ſalis que par l'adhéſion de ſubſtances étrangeres, on peut leur faire reprendre leur premiere beauté, ſans injurier le métal, quelque finement travaillé qu'il ſoit, ou ſans rayer ſa ſurface, telle polie & délicate qu'elle puiſſe être, par le moyen de certaines liqueurs capables de diſſoudre la ſaleté qui s'y adhere, par exemple, au moyen d'une diſſolution de ſavon, d'une ſolution de ſels alkalis fixes, d'une leſſive alkaline, d'eſprits alkalis volatils, & d'eſprit-de-vin rectifié.

Quant aux leſſives alkalines, il faut ſavoir bien ſupérieurement les ménager, pour nettoyer une dorure, n'y ayant rien de ſi mordicant; la dorure ne préſentant pas une certaine réſiſtance, ſe laiſſe enlever tout de ſuite.

Il y en a qui emploient des poudres pour nettoyer la dorure; mais nous ne les conſeillerons jamais, parce que quelque fines qu'elles ſoient, & avec telle précaution qu'on les emploie, elles raient toujours l'or, & même l'enlevent quelquefois lorſqu'il n'eſt que ſuperficiel, & d'une extrême ténuité.

L'or n'étant point ſujet à ſe décolorer, il ne s'agit donc, lorſqu'on veut le faire reparoître ſur un cadre, une bordure, un équipage, que de net-

toyer les parties sales & mal-propres qui le ternissent, & de lui rendre son premier lustre. Il n'y a point & il ne peut y avoir de secrets pour cette opération : ainsi toutes les recettes qu'on a données, si elles étoient bonnes, n'ont dû avoir pour objet que de bien le nettoyer ; & toutes les fois qu'on avancera avoir un secret pour rendre à l'or son premier éclat, on en imposera, parce qu'on ne peut pas lui rendre ce qu'il ne perd jamais, on ne peut qu'enlever ce qui l'empêche de paroître. Que dira-t-on de ceux qui sont assez hardis d'avancer qu'ils font reparoître l'or, même dans les endroits d'où il est enlevé ? J'ai cependant lu quelque part des recettes pour l'y faire revenir ; mais la meilleure & sûrement la plus certaine, est lorsqu'on nettoie quelques dorures, & qu'on voit que quelques parties sont absolument dédorées, d'y remettre de l'or, en suivant à cet égard les procédés que nous avons indiqués pour l'application.

1°. Faites fondre une once de potasse dans une pinte d'eau, & avec un blaireau fort doux lavez légérement la dorure, en épongeant & frottant très-doucement.

2°. Trempez une éponge dans de l'eau de riviere, épongez à grande eau, & promptement, la dorure : cette opération sert à enlever la lessive alkaline, qui mangeroit l'or, si on l'y laissoit trop long-temps.

3°. Versez un peu d'eau claire, & la laissez égoutter.

4°. Quand l'ouvrage est sec, essuyez-le avec des linges chauds, en présentant la dorure au feu, ou à la chaleur d'une étuve, pour lui faire reprendre son ton de vivacité.

5°. Si les fonds ſont altérés, paſſez-y une couche de vermeil ſur les fonds, comme nous l'avons dit page 159.

On leſſive de même l'or à l'huile, & on le revernit avec un vernis à l'eſprit-de-vin à l'or, ſur lequel on couche du vernis gras.

On dit qu'on peut retirer l'or de deſſus le bois, je ne ſais ſi le procédé eſt facile, s'il eſt bien fructueux; quel qu'il ſoit, voici comme M. de Montamy, qui a développé cette découverte, la propoſe dans les mémoires des ſavants étrangers: Faites ſubir une ſimple ébulition au bois doré, le métal s'en détache avec la colle qui l'aſſujettiſſoit: on évapore l'eau, il reſte une matiere qu'on pulvériſe, & qu'on jette auſſi-tôt dans le feu pour brûler la portion de la colle; puis l'on procede par la voie de l'amalgame, avec le mercure, en la maniere uſitée, & l'or ſe retrouve.

L'ART
DU VERNISSEUR.

TROISIEME PARTIE.

INTRODUCTION.

LA Chine & le Japon produiſent des arbres qui donnent une réſine lorſqu'on les entr'ouvre par inciſion. Cette réſine, appliquée avec de certaines préparations ſur les bois ou ſur les métaux, les conſerve & les rend brillants.

La jalouſie de ces peuples, pour quelques-unes de leurs richeſſes intérieures, nous empêche de faire de cette réſine un objet de commerce avec eux : il a ſuffi à l'activité Européenne d'en connoître l'uſage & l'effet, pour chercher à tromper leur avarice, & à ſe paſſer de leurs productions.

Quelques procédés, connus & dévoilés par de ſavants miſſionnaires qui ont été en Chine & au Japon, ont éclairé l'induſtrie ; à force de com-

biner des mêlanges, on eſt parvenu à ne leur rien envier : mais dans l'art de faire le vernis, comme dans tous les arts, on a beaucoup tâté avant de trouver les réſultats que l'on deſiroit.

On va préſenter dans cet ouvrage les principes du verniſſeur, en partant du point actuellement connu. Il ſeroit peut-être utile de faire voir comment on eſt parvenu à ce point ; mais comme il faut que l'inſtruction ſoit ſimple, on abandonnera tout l'hiſtorique de la découverte du vernis, de la maniere dont les Chinois & les Japonois ſont les inciſions aux arbres qui en portent la liqueur eſſentielle, & de la façon de le préparer ; on ne ſe livrera même à aucune deſcription détaillée des expériences faites en Europe pour imiter ce vernis (1) Le tableau des erreurs peut intéreſſer le ſpéculateur, pour lui faire voir comment l'eſprit humain s'étend & ſe replie ſur lui-même lorſqu'il cherche à découvrir ; mais il faut épargner aux artiſtes le récit de ces efforts : c'eſt par des notions ſûres & des faits certains qu'il faut les inſtruire.

La pratique du vernis eſt en général ignorée, & paroît être renfermée dans quelques ateliers ; les ſavants n'en ont que des idées peu approfondies : quelques chimiſtes s'en occupent, & en

(1) Ceux qui ſont curieux de connoître ces détails, peuvent lire les ouvrages qui en ont traité, tels que l'atlas du P. Martini, publié en 1655 à Amſterdam ; le *China illuſtrata* du P. Kircher, en 1667 ; les obſervations curieuſes ſur l'Aſie ; la deſcription de la Chine de du Halde ; mémoire ſur le vernis de la Chine, par le P. d'Incarville, tome 3 des mémoires des ſavants étrangers, que nous tranſcrirons à la ſuite de ce traité.

abandonnent la fabrication aux artiſtes, qui, n'étant point éclairés, font, chacun à leur guiſe, du vernis qu'ils croient parfait & vendent comme tel. L'encyclopédie, cet immenſe ouvrage fait pour immortaliſer notre ſiecle, en développant à la poſtérité l'état de nos connoiſſances & de nos découvertes, par l'abrégé très-ſuccint qu'il donne, par les erreurs même qu'il préſente, pourroit lui faire ſoupçonner qu'à peine avons-nous des notions ſur cette matiere. L'académie des ſciences, qui a entrepris la deſcription de tous les arts & métiers, & qui a déjà ſi-bien commencé à remplir ſes engagements, n'a point encore réuni de matériaux ſur cet article (1). Le parfait verniſſeur devoit tout approfondir; il n'a pas même effleuré le ſujet. Le dictionnaire des arts, par le ſieur Jaubert, de l'académie de Bordeaux, qui a paru en 1773, en cinq volumes *in*-8°. chez Didot, n'a préſenté que des erreurs, puiſqu'il n'a d'autre mérite que d'avoir copié ce livre. Peut-être moi-même n'ai-je pas tout dit; mais, au moins, à l'exception de quelques procédés qu'il eſt permis à un inventeur de ſe réſerver, ſur-tout lorſqu'il en fait un objet de commerce, j'inſtruirai l'amateur de tout ce que m'a appris une expérience de trente années; c'eſt d'elle que je tiens mes principes, &, comme le porte l'épigraphe, *artem experientia fecit.*

Toute la ſcience du verniſſeur conſiſte à faire & à employer le vernis. Ce traité aura donc deux parties: la premiere traitera de ſa compoſition, & la ſeconde de ſon emploi. Dans l'une,

(1) Voyez la préface de la ſeconde édition de cet ouvrage.

qui contiendra ſix chapitres, on conſidérera le vernis en général & ſes propriétés; les liquides qui en ſont la baſe; les ſubſtances qui entrent dans ſa compoſition; la maniere de préparer & mêlanger les uns & les autres; la compoſition de différentes ſortes de vernis & leur uſage : elle ſera terminée par un corps d'obſervations faites ſur le ſuccin & le copal, & par différentes queſtions propoſées aux chimiſtes de l'Europe ſur ces deux ſubſtances, dont la ſolution tendroit à la perfection des vernis.

La ſeconde partie aura deux chapitres; le premier traitera de l'emploi du vernis, &, après avoir expliqué quelles ſont les préparations néceſſaires à ſon application, on donnera les procédés de l'emploi ſur toutes ſortes de ſujets nus, & notamment ſur les fonds noirs, imitant les laques de la Chine, & ſur les peintures & dorures.

Le ſecond chapitre montrera la maniere de polir, luſtrer, rafraîchir & détruire les couleurs & les vernis.

L'ART
DE FAIRE LE VERNIS.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Du vernis en général, & de ſes propriétés.

SANS remonter à l'origine du mot *vernis*, dont différents auteurs nous ont donné l'étymologie, il ſuffit de remarquer qu'il préſente à l'eſprit la même idée que celle des mots *éclat*, *luſtre*, auquel ſe joint peut-être celle de *durée* : ainſi on dit par métaphore, donner du vernis à un diſcours, à une penſée, c'eſt leur donner une forme brillante, durable & ſolide.

Le réſultat de nos idées ſur le mot *vernis*, eſt qu'il doit réunir l'éclat & la ſolidité : ce ſont préciſément les deux qualités primitives, qu'il faut que le vernis, pris comme produit de l'art, nous préſente pour être parfait : on conçoit que la durée dérive de la ſolidité, & y eſt implicitement compriſe.

Tous les liquides, en général, donnent un vernis quelconque, c'eſt-à-dire, que, répandus ſur un métal ou ſur du bois, ils font paroître quelque choſe de luiſant : ainſi l'eau pure, verſée ſur une table, fait reſſortir & briller l'endroit qu'elle occupe ; mais, l'eau venant à ſécher, ſon éclat n'eſt que momentané ; conſéquemment l'eau n'eſt pas un vernis.

Une colle forte, épaiſſe, qui joint fortement deux morceaux, offre ſans doute toute la ſolidité deſirable ; mais, n'ayant point d'éclat, elle ne peut jamais être réputée vernis.

Le vernis doit être clair, limpide, fluide avant ſon emploi, & devenir ſolide lorſqu'il eſt employé ; mal-à-propos le dictionnaire de Trévoux le définit-il une liqueur épaiſſe & luiſante.

De ces deux qualités primitives & eſſentielles, dérivent nombre d'autres qui établiſſent ſes propriétés. Il doit être brillant, réfléchir & réfracter les rayons de la lumiere comme un morceau de cryſtal ; il eſt comme fluide ce que le verre eſt comme ſolide ; c'eſt-à-dire, il doit faire reſſortir les objets, rappeller le ton des couleurs, les conſerver, & le temps ne doit ni le pâlir ni l'obſcurcir.

Il faut qu'il ſoit de nature ſicative ; que, devenu ſec, il reſte dur & inaltérable ; qu'il ne ſouffre ni de l'humidité, ni de la chaleur ; qu'il ne puiſſe être entamé par aucun autre diſſolvant ; qu'il ſoit tellement inhérent au bois, au métal, à la pierre, qu'on ne puiſſe l'écailler, à moins que ce ne ſoit à force d'inſtruments de fer, ou par l'action du feu : conſéquemment l'ongle ne

doit point y mordre ; il ne doit ni gerser, ni se friser, ni être farineux.

Cette description, qui établit en même temps, & les qualités, & les propriétés du vernis proprement dit, ne convient certainement pas à tous les composés auxquels on a donné ce nom. L'extension du mot, & l'abus qu'on en fait pour l'appliquer à différentes matieres, ne nous engageront point à traiter de toutes ces compositions : bornés dans notre plan, nous ne traiterons le vernis qu'autant qu'il sert de dernier enduit, qu'il ne souffre aucun mêlange, ni qu'on répande après coup sur lui aucun autre liquide, ni matiere quelconque ; & enfin, comme n'étant destiné qu'à donner l'éclat & la solidité au sujet qu'il couvre. Ainsi nous éviterons de parler des vernis de graveurs, qui sont des matieres qu'on dispose sur les métaux, pour recevoir l'impression de l'eau-forte, & le mordant de la pointe ; des vernis à couleurs, qui ne sont que des préparations de liquide, pour détremper les couleurs ; du vernis d'imprimeur, &c.

Quelle découverte plus agréable, plus utile que le vernis ? L'écriture & l'imprimerie nous transmettent les idées des hommes ; par elles, la voix du génie retentira jusqu'à la postérité la plus reculée ; par elles, nous recueillons les travaux du poëte, de l'orateur, &c. Mais le génie n'a-t-il donc pas d'autres organes ? La toile respire, les couleurs s'animent, un chef-d'œuvre est formé par un industrieux pinceau : hâtons-nous de le dérober à la faux des siecles, & de le transmettre aux âges les plus éloignés. Nos neveux s'empresseront de recueillir de nos mains cet intéressant tableau d'histoire, ce portrait chéri du meilleur

des princes, que le vernis leur aura conservé..... La fragile texture des bois se détruit par l'usage ; ses pores entr'ouverts reçoivent & communiquent de toutes parts les malignes impressions d'un air destructeur ; la peinture même qui les décore, semble animer le ver rongeur dans sa dévastation, en lui servant d'appas : le vernis resserre ses pores, prolonge son existence, repousse & chasse les redoutables influences d'un air corrompu ; l'insecte est écarté, celui qui s'y trouve surpris y périt sans ressource..... La nature, dans les matieres qui font le vernis (1), conserve les insectes, les mouches : que dis-je ? l'industrie l'a déjà rendu le dépositaire fidele des générations (2) ; encore un pas, & l'homme pourra lui-même,

(1) On trouve souvent dans des morceaux de karabé, & sur-tout de copal, des mouches, des araignées, des fourmis, des insectes parfaitement conservés. Les mémoires de l'académie des sciences, tome 2, page 88, font mention d'un morceau d'ambre dans lequel il y avoit une grosse mouche enfermée. On ignore comment la nature les enveloppe dans cette matiere extrêmement dure & transparente, mais elle le fait ; & l'art qui connoît le possible, n'est quelquefois pas loin du fait. Ce phénomene admirable paroît avoir été connu du temps de Martial ; l'on s'étonnoit alors d'y voir renfermés des insectes, sans qu'on pût expliquer comment cela s'étoit fait.

Dum phaetonteâ formica vagatur in umbra,
Implicuit tenuem succina gutta feram ;
Sic modo quæ fuerat vitâ, contempta, manente ;
Funeribus, facta est nunc pretiosa, suis.

(2) M. de Réaumur a trouvé le moyen de conserver des œufs en les enduisant de vernis, & prétend qu'après un laps assez considérable de temps, on peut les faire couver comme s'ils venoient d'être pondus.

au delà du trépas, conserver sa fragile existence. Nous n'aurons point à regretter d'ignorer l'art heureux des embaumements des anciens ; encore un pas, & le vernis réunira la ductilité du métal, la transparence des cristaux, la solidité des fossilles, &, une fois devenu fixe & solide, nous présentera les avantages multipliés de tous les minéraux réunis (1).

L'art de faire le vernis consiste à dissoudre une ou plusieurs résines dans un fluide, ou à incorporer un fluide dans des résines fondues à feu nu, de maniere qu'elles ne puissent pas reprendre leur consistance. Il faut que le fluide qui a servi ou à la dissolution, ou à l'incorporation, s'évapore aussi-tôt son application, & laisse cette résine seule avec sa transparence. Cette solution préliminaire est donc nécessaire, 1°. pour liquéfier artificiellement la résine ; 2°. pour en réunir les parties sous un tout homogene & lié ; ainsi il faut que le liquide qu'on emploie, ou pour dissoudre la résine, ou pour son incorporation, puisse avoir, ou assez d'action pour la dissolution, ou assez de consistance pour se maintenir quand il s'est incor-

---

« (1) Si l'on pouvoit dissoudre l'ambre sans diminuer » sa transparence, ou en former une masse considérable, » en unissant par le moyen de la fusion plusieurs morceaux ensemble, ce procédé tendroit non-seulement à » perfectionner l'art des embaumements, mais parviendroit à rendre l'ambre une matiere d'usage dans plusieurs circonstances, au lieu de bois, de marbre, de » glace, d'argent, d'or, ou d'autres métaux ; car alors » on pourroit aisément en faire différentes especes de » vaisseaux & d'instruments. *Encyclopédie au mot* VERNIS. Voyez le premier volume des Miscellanea Berolinensia. »

poré; en outre, il faut qu'il s'évapore ou se seche aussi-tôt qu'il est appliqué; qu'en abandonnant la résine à elle-même, il la laisse dans un tout homogene, dont les parties soient réunies de façon qu'elles ne s'écaillent ni ne se gersent; ce qui en annonceroit la discontinuité.

Tous les liquides ne sont pas propres à ces opérations; il a fallu chercher long-temps quels étoient ceux qui pouvoient donner ces effets, les combiner avec toutes sortes de résines, pour saisir & imiter, le plus près possible, ce que la nature a donné si libéralement aux Chinois & aux Japonois. Leurs climats produisent des arbres qui donnent des résines si belles, si superbes, que, malgré tous les efforts de l'art, nous n'avons pas encore tout-à-fait atteint leur degré de beauté; mais nous y touchons. Préparons à l'industrie qui crée, & au temps qui perfectionne, les moyens de les surpasser. Puisse l'homme habile, à qui cette heureuse découverte est réservée, se ressouvenir du précurseur de sa gloire!

CHAPITRE

CHAPITRE II.

Des liquides qui ſont la baſe du vernis.

Le vernis ne peut ſouffrir aucune humidité aqueuſe; tout ce qui entre dans ſa compoſition doit être parfaitement déflegmé; le moindre flegme l'altere, le détruit, le corrompt : ainſi plus on voudra parvenir à la perfection du vernis, plus il eſt eſſentiel que les matieres qu'on y emploie ſoient dégagées de toutes parties humides.

D'après ce principe certain, il paroît contradictoire de propoſer des liquides pour baſe du vernis; mais ceux qu'on y emploie n'y ſont préciſément néceſſaires que pour maintenir les ſubſtances ſolides dans un état conſtant de fluidité, lorſqu'elles ont éprouvé la liquéfaction : en conſéquence, il faut tellement déflegmer ces liquides, qu'ils n'aient plus d'autres propriétés que d'être fluides. Cependant il faut éviter de les trop atténuer, parce qu'alors ils n'auroient plus aſſez de conſiſtance pour lier les ſolides.

Ainſi l'eau-de-vie, l'eau bouillante, l'ail, le ſel, le ſucre, les huiles, l'alun & autres matieres dont les parties ſont aqueuſes & humides, ne peuvent jamais faire un bon vernis. De même l'eſprit-de-vin tartariſé, l'huile éthérée ne pourroient pas lui donner aſſez de corps.

Il n'y a que trois ſortes de vernis, qui tous trois tirent leurs dénominations du liquide qui en

fait la baſe ; ſavoir, les vernis clairs ou à l'eſprit-de-vin, les vernis gras ou à l'huile, & les vernis à l'eſſence de térébenthine.

Tous les vernis doivent être rangés dans ces trois claſſes, parce qu'il n'y a que ces trois liquides qui puiſſent ſe déflegmer parfaitement, & ſouffrir l'infuſion ou l'incorporation des matieres dont nous allons parler ; plus ils ſeront parfaits, meilleurs ils ſeront pour notre objet.

L'eſprit-de-vin bien rectifié, l'huile de lin dégraiſſée, & l'eſſence ou l'huile de térébenthine ſont les liquides néceſſaires au vernis : ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe en faire avec de l'eau-de-vie, & toutes ſortes d'huiles, ainſi que le parfait verniſſeur l'indique. Mais ces vernis ne vaudront jamais rien, ne donneront que de pauvres réſultats, ſeront toujours ou farineux, ou ſujets à gerſer, & ne pourront jamais ſécher parfaitement. Ainſi quand je dirai que telle ſubſtance n'eſt pas propre au vernis, il faudra toujours ſous-entendre au vernis parfait. Les recettes que j'indique ſont les meilleures.

L'*eſprit-de-vin* eſt la baſe de tous les vernis clairs ; on ſait qu'il eſt le réſultat de la diſtillation de l'eau-de-vie. Il faut, pour le vernis, qu'il ſoit parfaitement déflegmé, c'eſt-à-dire, dégagé de toutes ſes parties aqueuſes. Lorſqu'il eſt bien rectifié, il eſt le liquide néceſſaire aux vernis clairs ; il les rend brillants, légers, limpides : s'il ne leur donne pas la ſolidité, c'eſt qu'il ne peut communiquer ce qu'il n'a pas. Sa facile évaporation, lorſqu'il eſt expoſé à l'air, rend ſouvent le vernis ſujet à gerſer ; mais on y remédie en y incorporant quelque matiere qui donne le liant aux ſubſtances qu'il doit laiſſer en s'évaporant, qui

d'ailleurs étant tenaces de leur nature, empêchent sa trop grande évaporation. C'est aussi cette évaporation facile qui l'empêche de pouvoir s'unir avec les bitumes & de certaines résines, qu'il faut soumettre à une violente action du feu pour les liquéfier; car, avant qu'elles soient en cet état, il s'évapore & disparoît : de même on ne peut pas l'incorporer lorsqu'on a torréfié ces matieres à feu nu, parce qu'alors il s'enflamme & s'échappe; aussi a-t-on été obligé de chercher d'autres liquides pour donner à ces corps durs la fluidité, & on a renoncé absolument à faire des vernis à l'esprit-de-vin avec ces matieres.

Il faut que l'esprit-de-vin soit bien rectifié, alkoolisé même si l'on veut. Quelques artistes, dans la vue de perfectionner l'art, ont tenté d'employer l'esprit-de-vin tartarisé, qui n'est autre chose que l'esprit-de-vin qu'on distille avec du sel de tartre; mais on a éprouvé qu'il n'avoit plus alors assez de corps, parce que sa maniere de dissoudre est différente, & donne un état presque savonneux à ce qu'il a dissous. Un procédé bien simple indique si l'esprit-de-vin, dont on veut se servir pour faire des vernis, peut être employé.

Mettez une pincée de poudre à tirer dans une cuiller d'argent, & versez dessus l'esprit-de-vin; on y met ensuite le feu avec une allumette : si le feu allume la poudre, l'esprit-de-vin est bon; mais si la poudre reste dans la cuiller sans s'enflammer, alors c'est la preuve que l'esprit-de-vin porte encore du flegme & des parties aqueuses : il faut donc le distiller encore pour le déflegmer entiérement.

Ce procédé est à peu près suffisant pour con-

noître le degré de rectification de l'esprit-de-vin ; mais on en sera beaucoup plus sûr si on prend une éprouvette jaugée, tenant une quantité certaine d'un esprit-de-vin reconnu parfait : si celui qu'on examine n'est pas aussi léger, il n'est pas assez rectifié.

L'*huile* est le liquide nécessaire aux vernis gras : nous renvoyons à ce que nous avons dit sur cette substance dans l'art du peintre, page 54. La meilleure qu'on puisse employer pour l'art que nous décrivons, est l'huile de lin ; quand elle manque, on ne peut la suppléer par celles de noix ou d'œillet, mais elles lui sont bien inférieures en qualité.

L'huile naturelle ne seroit pas bonne au vernis si on ne la travailloit pas, c'est-à-dire, si l'on ne donnoit pas à ses parties une nouvelle maniere d'être combinées, qui par là deviennent siccatives, & rendent le vernis prompt à sécher. C'est cette combinaison de parties que l'on opere, en faisant l'*huile grasse* ou *siccative*, qui a fait, comme nous l'avons annoncé page 90, la matiere d'un mémoire lu à l'assemblée de l'académie des sciences par M. de Machy, célebre apothicaire de Paris, & habile chimiste : il a bien voulu nous permettre d'en donner ici le précis.

Les huiles sont, en général, des fluides onctueux, qui graissent les corps qu'ils touchent, & qui s'enflamment au feu. On en distingue de deux especes ; les huiles essentielles, tirées par la distillation, & les huiles grasses ou exprimées. En examinant la nature des huiles exprimées, dit ce savant, on voit d'abord qu'elles different des huiles essentielles par la présence d'une substance muqueuse, qui s'en sépare à la longue sous

la forme d'un fluide épais, visqueux, coulant comme du blanc d'œuf, & qui pétille à la flamme au lieu de s'y allumer. On voit ensuite que cette substance, commune à toutes les huiles exprimées, est plus abondante dans les huiles tirées des fruits, comme l'olive, & dans celles qui sont tirées sans feu; on voit qu'elle est plus chargée de flegme dans celles-là que dans les huiles tirées par le feu, & que, parmi ces dernieres, celles qui ont le plus perdu de cette humidité, en conservant toutefois beaucoup de substance muqueuse, telles que l'huile de lin, celles de noix & d'œillet, sont les plus propres à être siccatives, tandis que celles qui ont conservé le plus d'humidité, sont les plus propres à la *saponification*, c'est-à-dire, à être converties en savon. Dans cette derniere opération, tout prouve que les alkalis fixes, en se combinant avec ce mucilage, deviennent la cause de l'union savonneuse du total; au contraire, dans l'opération qui rend les huiles siccatives, l'union des chaux de plomb & autres ingrédients, en achevant d'absorber & dissiper le peu d'humidité de ce mucilage, le rend miscible avec le reste de l'huile : d'où il suit que ces substances, la mucilagineuse & l'huileuse, qui toutes deux sont les parties constituantes & naturelles des substances exprimées, ne se séparant plus, comme elles le font naturellement lorsqu'on les expose à l'évaporation, constituent l'huile siccative, & laissent, en séchant, un enduit luisant, & susceptible d'être poli. L'auteur du mémoire que nous analysons, appuie cette idée de plusieurs expériences, entr'autres, de la comparaison qu'il fait entre la même huile, l'une dans l'état naturel, & l'autre rendue siccative, qu'il

expoſe enſemble à l'évaporation ; de l'examen qu'il fait du dépôt qu'on trouve dans la préparation de l'huile ſicative ; de la préſence du plomb, qu'il démontre dans cette même huile ; enfin, de la comparaiſon méthodique de ces huiles ſicatives avec les emplâtres, qui n'en diffèrent que par la plus grande quantité de chaux de plomb qu'on y a introduite & combinée ; & il conclud que les huiles ſicatives ſont une eſpece de vernis réſultant de la rediſſolution complete de la matiere muqueuſe des huiles exprimées, & de la partie huileuſe proprement dite, à l'aide d'une petite quantité de chaux de plomb.

Nous avons indiqué, page 91, la maniere de faire cette diſſolution, ou de rendre l'huile *ſicative*. Les ouvriers, qui l'operent ſans ſavoir ce qu'ils font, l'appellent *huile graſſe ;* mais cette énonciation eſt louche. On ne compoſe pas d'huile graſſe ; on la décompoſe, au contraire, en lui enlevant ſes parties humides, & immiſçant les parties muqueuſes & huileuſes. C'eſt donc un abus de mot, pour exprimer une opération préciſément contraire. Il faut convenir cependant que l'huile que les ouvriers ont adopté d'appeller huile graſſe, eſt celle qui eſt ainſi préparée, dégraiſſée, clarifiée, & qu'ils emploient dans les couleurs & les vernis : nous-mêmes, emportés par le torrent & l'habitude, nous ne la nommons pas autrement.

Vingt-quatre heures après que l'huile graſſe eſt dégraiſſée, il doit ſe former une pélicule deſſus, qui lui ſert d'enduit : ſi on ne trouve pas cette pellicule, c'eſt la preuve qu'il y a encore de l'humidité, qu'elle n'eſt pas aſſez deſſéchée, & qu'elle n'a pas acquis aſſez de corps.

L'huile graſſe ou ſicative, préparée, eſt le ſeul liquide qui conſerve aſſez bien, au karabé & au copal, leur tranſparence, & les maintienne en fluidité le temps néceſſaire. M. de Réaumur, dans les mémoires de l'académie, fait mention d'une huile tellement dégraiſſée, qu'il en faiſoit des vernis en bâtons. Il convient lui-même que ces ſortes de vernis ne pouvoient ſervir qu'à quelques uſages particuliers : il n'eſt pas néceſſaire qu'elle ſoit préparée & portée à ce point de ſolidité ; il ſuffit ſimplement de la bien diſpoſer, comme nous l'avons dit page 91.

Non-ſeulement il faut, pour la beauté du vernis, que l'huile de lin ſoit bien dégraiſſée, mais on doit encore la blanchir le plus qu'on peut, en l'expoſant pendant un été au ſoleil, comme nous l'avons dit pag. 55, dans une cuvette de plomb : plus elle eſt ancienne, meilleure elle eſt, parce que, dans les temps de repos, elle dépoſe toujours un peu & devient plus claire.

Nous le répétons ici, il faut abſolument éviter de ſe ſervir de l'huile de navette ou d'aſpic, & ſur-tout de l'huile d'olive, qui, ne pouvant jamais épaiſſir ni ſe dégraiſſer, ſont par conſéquent impropres aux vernis.

L'*eſſence* ou l'*huile* de térébenthine, que l'on ſépare par la diſtillation, eſt la ſeule ſubſtance ſpiritueuſe de la térébenthine qui ſoit bonne pour le vernis gras ; lorſqu'elle eſt incorporée avec l'huile de lin, elle leur donne de la limpidité & du brillant : il y a quelques artiſtes qui, pour la perfection de leur art, ont voulu employer de l'eſſence rectifiée, qu'on appelle *eſprit*, ou *huile* éthérée de térébenthine ; mais elle eſt trop légere & n'a pas aſſez de corps.

On n'emploie l'eſſence de térébenthine que dans les vernis gras : ſa propriété eſt de les rendre extenſibles & ficatifs, & d'empêcher qu'ils n'empâtent le blaireau lorſqu'on l'applique.

Nous avons indiqué, page 56 de l'art du peintre, quel procédé il falloit employer pour reconnoître ſi l'eſſence dont on veut ſe ſervir eſt bonne ; il faut y avoir recours, étant eſſentiel pour le verniſſeur qu'elle ſoit bien rectifiée, & qu'elle ne contienne pas de flegme. Il faut la choiſir claire comme de l'eau, d'une odeur forte, pénétrante & déſagréable : elle ſurnage l'eſprit-de-vin, avec lequel elle ne ſe mêle qu'en les ſecouant bien enſemble.

CHAPITRE III.

Des matieres qui entrent dans la compoſition du vernis.

Les liquides, ainſi que nous l'avons déjà dit, ne ſont utiles aux vernis, que pour les maintenir dans un état permanent de fluidité, & rendre d'une extenſion facile les ſubſtances qui entrent dans leur compoſition ; ſi ces matieres, lorſqu'elles ſont liquéfiées par l'action du feu, pouvoient, étant refroidies, perſévérer dans cet état, & ne reprenoient pas leur ſolidité, il ſeroit inutile d'y ajouter aucuns liquides ; ce qui prouve qu'ils ne ſont pas eſſentiels, mais ſeulement néceſſaires, & qu'on ſe paſſeroit aiſément de ces intermedes de liquéfaction, ſi l'induſtrie avoit trouvé le ſe-

cret de liquéfier les solides, de façon qu'ils ne puissent se récoaguler qu'à la volonté de l'artiste.

On emploie pour les vernis, des gommes, des résines & des bitumes. Sous ces trois classes sont rangés tous les solides essentiels à leurs compositions. Mais tous les objets compris dans ces trois classes, n'y sont pas également propres ; & même pour faire le bon vernis, on ne se sert jamais de gommes, mais seulement de résines & de bitumes.

Ces trois classes tiennent ensemble, car il y a des gommes pures, des gommes résines, des résines pures, des résines bitumineuses, des bitumes.

Si la matiere dont on veut se servir, se dissout en entier dans l'eau, c'est une gomme proprement dite, évidemment impropre pour la composition du vernis, qui ne se fait qu'avec des solides sur lesquels l'eau ne doit point avoir d'action.

Si elle se dissout en entier dans l'esprit-de-vin, c'est une résine : si partie se dissout dans l'eau, & l'autre dans l'esprit-de-vin, c'est une gomme résine, ou matiere composée des deux.

Il y a des résines & des bitumes qui ne se fondent point dans l'esprit-de-vin, mais dans l'huile, & enfin il y en a qui sont indissolubles dans l'esprit-de-vin & dans l'huile.

M. de Buffon, dans le chapitre premier de la comparaison des animaux aux végétaux, après avoir rapporté les différentes relations qui paroissent rapprocher ces deux regnes, ajoute : « Cet » examen nous conduit à reconnoître évidem- » ment qu'il n'y a aucune différence absolument » essentielle & générale entre les animaux & les

» végétaux, mais que la nature descend par de-
» grés & par nuances imperceptibles d'un ani-
» mal qui nous paroît le plus parfait, à celui
» qui l'est moins, & de celui-ci au végétal ; le
» polybe d'eau douce sera, si l'on veut, le der-
» nier des animaux, & la premiere des plantes. »

Si ce savant a trouvé dans ces deux regnes qui paroissent si éloignés des ressemblances & des convenances ; s'il a apperçu le point imperceptible qui les réunit, il est à présumer que chaque classe présente aussi dans tous ses genres une gradation & une chaîne insensible, qui lie toutes les especes du regne : c'est ce qu'il est aisé de voir dans les trois classes de gomme, de résine, de bitume, dont les genres paroissent absolument isolés, & néanmoins se tiennent par des individus mitoyens qui embrassent les extrêmités, & n'établissent qu'une chaîne à laquelle tiennent également la gomme & le bitume.

Arrêtons-nous aux substances propres aux vernis, & à établir leurs propriétés : ceux qui seront curieux de les connoître dans un plus grand détail, peuvent avoir recours, ou au dictionnaire des drogues de Lémery, ou au dictionnaire d'histoire naturelle de M. Valmont de Bomare.

Des gommes.

La *gomme*, selon M. Geoffroi, dans sa matiere médicale, est un suc végétal concret, qui se dissout facilement dans l'eau, qui n'est nullement inflammable, mais qui petille & fait du bruit dans le feu. On l'a mieux défini, un mucilage épaissi, composé d'une petite portion d'acide unie avec la terre & l'eau. Telles sont les gommes qui

coulent des bifurcations de pluſieurs de nos arbres, comme le prunier, le cerifier, l'abricotier, l'olivier ; la gomme de l'acacia-vera, dite gomme Arabique, & les gommes acajou, alouchi, monbain & adragant, &c.

Les *gommes réſines* ſont des ſubſtances qui participent à la fois aux propriétés de la gomme, & à celles de la réſine, c'eſt-à-dire, dont partie eſt diſſoluble dans l'eſprit-de-vin, & partie dans l'eau : telles ſont les gommes gutte, ammoniaque, l'aſſa-fétida, le bdellium, l'euphorbe, le galbanum, la myrrhe, l'oppoponax, la ſagapenum, la ſarcocole, la cancame, la caragne.

Toutes ces matieres étant des gommes, &, d'après M. Geoffroi, les gommes ayant des parties aqueuſes & ſalines, ne peuvent jamais faire la matiere d'un bon vernis. Voyez le principe établi ci-deſſus au chapitre ſecond.

Des réſines.

La *réſine* eſt eſſentiellement une ſubſtance inflammable, qui ne ſe diſſout pas dans l'eau, mais dans l'eſprit-de-vin & dans les huiles. On en diſtingue de deux eſpeces ; l'une qui eſt liquide, & en même temps gluante, tenace, oléagineuſe, tels que les baumes naturels ; l'autre eſt ſeche, ordinairement friable, & s'amollit par la chaleur : tels ſont le benjoin, le camphre, le ſtorax, l'oliban, le ſandaraque, le maſtic, le ſangdragon, le labdanum, &c.

Il y a pluſieurs autres réſines que l'on a rangées dans la claſſe des gommes, qui néanmoins doivent appartenir à celle-ci. Telles ſont les gommes élémi, laque, de gayac, animée, olampi, tacamahaque & chibou.

Ces matieres ne ſont pas toutes également bonnes pour le vernis. Il en eſt même dont on ne ſe ſert jamais, tels que le ſtorax, l'oliban, le labdanum, la caragne, les gommes de cedre, de gayac, olampi, la tacamahaque, animée & chibou. Les autres ont la préférence pour notre art, & cependant il eſt encore un choix à faire : en les indiquant, on établira ſeulement quelles ſont leurs propriétés relatives aux vernis, & quel en doit être le choix & l'uſage.

La *réſine élémi* jaunâtre, ou d'un blanc qui tire un peu ſur le verd, eſt une réſine pure qui découle d'une eſpece d'olivier ſauvage, qu'on nous apporte du Mexique, en pain de deux ou trois livres, & enveloppés dans des feuilles de canne d'Inde : on doit la choiſir ſeche en dehors, mollaſſe en dedans, de couleur blanche, tirant ſur le verd. Elle fond dans l'eſprit-de-vin ; cependant on s'en ſert rarement pour les vernis clairs, elle les rend plus liants, plus propres à ſouffrir le poli, & leur donne du corps. On falſifie quelquefois cette réſine avec du galipot & de la réſine appellée *piccea*.

La *réſine gutte* eſt un ſuc concret réſinogomeux, compact, ſec, d'une couleur de ſafran jaunâtre, provenant d'un arbre appellé *carcapulli*. Elle donne aux vernis, du corps, du brillant, & une couleur jaune citron ; elle ſert communément pour faire du vernis à l'or, s'emploie & ſe fond dans l'eſprit-de-vin. Pour qu'elle ſoit bonne, il faut, quand on la caſſe, qu'elle ſoit liſſe, unie, & qu'elle ne ſoit pas ſpongieuſe.

Le *benjoin* eſt une réſine dont il y a deux ſortes, l'une en larmes, & l'autre en maſſe ; le premier eſt préférable, & on pourroit s'en ſervir pour

les vernis ; mais comme il eſt fort rare, & par conſéquent fort cher, on n'en fait point uſage : d'ailleurs, il ne donneroit au vernis qu'une couleur rouſſâtre & de l'odeur.

Le *camphre* eſt une réſine légere, blanche & fort volatile ; d'autres diſent une huile eſſentielle concrete, qui ne ſert dans le vernis à l'eſprit-de-vin que pour le rendre liant, & l'empêcher de gerſer, mais il faut en mettre peu.

Le *ſandaraque* (1) eſt une réſine qu'on nous apporte en larmes claires, luiſantes, diaphanes, nettes, de couleur blanche tirant ſur le citrin ; elle découle des inciſions qu'on fait au genevrier. Toutes les eſpeces de cet arbre ne donnent pas une réſine également belle : celle qu'on emploie pour le vernis, vient des grands genevriers qui s'élevent en Italie, en Eſpagne & en Afrique : elle s'emploie dans les vernis à l'eſprit-de-vin & dans les vernis gras ; elle eſt la baſe de tous les vernis à l'eſprit-de-vin, excepté néanmoins de ceux qui ſe font à la gomme laque : elle ne peut ſupporter l'eau-de-vie, ne ſe fond point dans l'eſ-

(1) Le ſandaraque eſt la baſe de la plupart des vernis à l'eſprit-de-vin : il faut pour cela le trier, c'eſt-à-dire, ôter les matieres étrangeres qui peuvent s'y trouver, ôter même les morceaux qui ne ſont pas tranſparents ; enſuite laver ceux de choix avec une leſſive bien claire, compoſée d'une livre de potaſſe jetée dans quatre pinte d'eau dépoſée ou filtrée, & répéter cette leſſive pluſieurs fois dans différentes eaux ; quand il eſt ſec, on peut le retirer, & on le lave alors à l'eſprit-de-vin. On le prépare ainſi pour les vernis clairs & pour les vernis gras.

La doſe dans les vernis clairs eſt d'une livre ſur une pinte ; une plus grande quantité le feroit blanchir. Quand on en met moins pour épargner, on le ſupplée par des gommes pour donner le même corps au vernis.

ſence, que très-difficilement dans l'huile, mais ſeulement à feu nu ou dans l'eſprit-de-vin.

Le *maſtic* eſt une réſine pure qui découle en été ſans inciſion ou par inciſion du tronc des groſſes branches du lentiſque, qu'on nous apporte en grains, ou en larmes, groſſes à peu près comme des grains d'orge, de couleur blanche tirant ſur le citrin, luiſantes, plus tranſparentes que le ſandaraque : on le diſtingue dans les boutiques en mâle & femelle ; le mâle en larmes eſt le meilleur, il s'emploie dans tous les vernis ; ſa propriété eſt de les rendre liants, moins ſecs : en effet ils ſouffrent mieux le poli, lorſqu'on y a incorporé du maſtic.

Le maſtic eſt beaucoup plus cher que le ſandaraque, on mêle ſouvent de ce dernier avec l'autre ; on peut les reconnoître, en ce que le maſtic fond dans l'eſſence, & le ſandaraque n'y fond pas. Si vous mettez du maſtic ſur la langue, il l'empâte ; s'il grumele, c'eſt du ſandaraque : on eſt ſouvent étonné de voir une opération réuſſir, & manquer enſuite, parce qu'on n'a pas fait ſon choix, ou qu'on n'a pas ſu diſtinguer ſes ingrédients.

Le *ſangdragon* eſt une réſine ſeche, friable, d'une couleur rouge comme du ſang, tirée par inciſion d'un arbre appellé *draco-arbor*. Il y en a de quatre eſpeces. Le meilleur eſt celui qui eſt pur, naturel & en maſſe, tel qu'il découle de l'arbre. On y apperçoit des parties terreuſes, des pailles & des matieres hétérogenes. Celui qu'on vend en aveline eſt fondu & compoſé, & s'apprête ordinairement à Marſeille. Le ſangdragon n'eſt bon que pour donner de la teinture, & un beau coloris : il s'emploie dans les vernis à l'eſ-

prit-de-vin, dans les vernis gras & dans ceux à l'eſſence, & fond également dans ces trois menſtrues.

La *laque* ou la *gomme laque*, eſt une eſpece de réſine dure, d'un rouge brun, qu'on prétend venir d'un dépôt que font certaines fourmis volantes ſur les branches d'arbres, en y formant des ruches. Elle vient en Europe de trois façons; en branches, telle que les fourmis la dépoſent ſur les arbres, c'eſt la meilleure. Celle plate, dont on ſe ſert plus communément pour le vernis, a été ſéparée des bâtons, fondue, paſſée & jetée ſur un marbre où elle ſe refroidit en larmes ou plaques; & celle en grain, qui reſte après qu'on en a ſéparé la partie colorante pour faire la teinture, ſe reconnoît par une couleur plus pâle & plus tranſparente.

La laque eſt très-excellente pour vernir les fonds noirs ou bruns: elle donne de la dureté & du coloris au vernis; mais ſi on en employoit une trop grande quantité, portant avec elle une couleur rouge, elle lui communiqueroit ſa couleur, qui voileroit & terniroit les teintes ſur leſquelles on l'appliqueroit: elle s'emploie plus communément dans l'eſprit-de-vin que dans l'huile.

La *térébenthine* eſt un fluide viſqueux, gluant, réſineux, clair & tranſparent, qu'on tire par inciſion, ou qui découle naturellement du meleſe, du térébinthe, du pin, ſapin, &c. & improprement de tous les arbres coniferes. On en vend de quatre eſpeces; ſavoir, celles de Chio, de Veniſe, de Suiſſe & de Bordeaux. La premiere ſert pour les médicaments: celles de Veniſe & de Chio ſont meilleures pour les vernis; mais comme elles ſont fort cheres, on ſe ſert plus

communément de celles des Pyrénées, ou des landes de Bordeaux.

La térébenthine eſt compoſée de deux parties, qui toutes deux ſervent à la compoſition du vernis : nous avons vu ce qu'étoit ſa ſubſtance ſpiritueuſe, en définiſſant l'eſſence ; nous allons conſidérer ce qu'elle eſt lorſqu'elle ſort ſans inciſion, ou par inciſion des arbres, ou lorſqu'elle eſt dégagée de ſa ſubſtance ſpiritueuſe.

Lorſqu'elle ſort par inciſion, & qu'elle s'y deſſeche, on l'appelle *galipot :* on nomme *térébenthine* le fluide qui ſort en premier de l'inciſion ; ce qui s'épaiſſit s'appelle *barras.* Lorſqu'on met l'arbre qui donne cette ſubſtance par un bout ſur le feu, comme font les payſans des landes, il en découle par l'autre extrêmité, 1°. une matiere blanchâtre, un peu viſqueuſe, que l'on connoît ſous le nom de *poix réſine blanche ;* 2°. une huile noire qui entre dans la compoſition du goudron ; 3°. enfin, ce qu'on qualifie de *poix noire* ou *poix de Bourgogne.*

Si l'on diſtille la térébenthine à l'aide de l'eau bouillante dans des vaiſſeaux fermés, la portion la plus fluide qui s'éleve dans le récipient, eſt ce qu'on appelle *eſſence de térébenthine.* Ce qui reſte & prend aiſément une conſiſtance ſolide, donne la *térébenthine cuite*, qui, lorſqu'on la fait recuire & fondre, donne la *colophone* ou l'*arcançon.*

La térébenthine eſt une des matieres eſſentielles aux vernis ; elle entre dans la compoſition de preſque tous ceux faits à l'eſprit-de-vin, à l'huile & à l'eſſence ; ſon principal mérite eſt de leur donner du brillant, du liant & de la limpidité. Les autres gommes que l'on y ajoute, contribuent ſeulement

seulement à les faire sécher, & à leur donner du corps : ainsi ils doivent leur beauté à la térébenthine, & ils tiennent leur consistance des résines. Quoique fluide, la térébenthine n'y laisse aucune humidité, l'action du feu fait évaporer le flegme qui s'y rencontre, & il n'y reste que la résine & l'essence, qui toutes deux, prises séparément, sont également bonnes pour les vernis, & qui, réunies ensemble, lui donnent les qualités requises pour faire l'excellent vernis. Elle a cependant un défaut, qui est de le rendre un peu ambré ; ce qui vient de sa couleur jaunâtre.

Toutes les autres matieres qui dérivent des diverses préparations de la térébenthine, tels que l'huile de poix, la poix-résine, la grosse térébenthine, la résine, la colophone, l'arcançon, dont on vient de parler, peuvent servir à faire du vernis ; mais comme par ces différentes préparations la térébenthine se trouve toujours altérée, on ne les emploie guere que pour faire des vernis communs, ou de gros vernis, qu'on applique lorsqu'on veut mettre un enduit quelconque sur des sujets qui ne méritent pas les frais d'une dépense un peu considérable. On se dispensera ici d'indiquer la maniere de faire ces vernis communs ; après la description de la façon des plus beaux, il sera aisé d'en composer de moins fins avec toutes ces matieres, & de les combiner entr'elles, comme on le jugera à propos.

On ne fait donc guere, ou point de vernis avec de la poix Grecque ou de la colophone : il seroit, à la vérité, assez brillant, mais roux, auroit l'inconvénient de ne pas sécher, & seroit couvert de poussiere avant que d'être parfaitement sec.

Des bitumes.

Les *bitumes* ſont des matieres huileuſes & minéraliſées qu'on rencontre dans le ſein de la terre, & qui ſont tantôt liquides, tantôt ſolides; ils different des réſines, en ce qu'ils ſont moins friables & indiſſolubles dans l'eſprit-de-vin. L'ambre jaune ou ſuccin, l'aſphalte ou bitume de Judée ſont les bitumes qui entrent le plus ordinairement dans la compoſition des vernis. « Quoique le copal ſoit regardé comme la réſine » d'un arbre, cependant ſes rapports avec le ſuc- » cin, dont il a toutes les propriétés relatives à » notre art, nous ont déterminés à le ranger dans » cette claſſe. En effet, il en a la belle tranſpa- » rence, la dureté & l'indiſſolubilité dans l'eſ- » prit-de-vin. C'eſt même cette obſervation qui » nous a déterminés à faire voir la nuance imper- » ceptible des réſines aux bitumes, & qui nous » démontre que chaque claſſe tient à ſa ſuivante, » par des ſubſtances qui ont des qualités commu- » nes aux deux claſſes. »

Le *copal* eſt une réſine dure, jaune, luiſante, tranſparente, dont il y a deux eſpeces; l'une appellée copal oriental, qui vient des grandes Indes & de la nouvelle Eſpagne; la ſeconde, qui vient d'un arbre qui croît abondamment ſur les montagnes des iſles Antilles & à Caïenne. Il la faut choiſir en beaux morceaux, d'un jaune doré, bien tranſparent, peu friable & léger.

Le copal eſt la plus belle réſine qui ſerve au vernis; ſa légere teinte & ſa tranſparence font regretter qu'il faille, pour le maintenir dans un état de fluidité, des huiles qui l'obſcurciſſent tou-

jours un peu. Si les procédés de la chimie pouvoient trouver quelque liquide qui, en s'incorporant avec lui, lui conservât sa blancheur & son éclat, on auroit trouvé le secret si desiré d'une matiere qui surpasseroit de beaucoup le vernis tant vanté de la Chine & du Japon, & le nôtre alors l'emporteroit sur celui des Chinois & sur la nature elle-même.

Le *karabé* (1), autrement dit *succin*, ou *ambre jaune*, est une substance bitumineuse, dure comme la pierre, d'une couleur tantôt jaune, tantôt blanchâtre, tantôt citrine, belle, luisante, transparente, qu'on doit choisir en beaux morceaux durs, clairs, se liquéfiant au feu, & s'y enflammant. Il sert à faire les vernis moins beaux sans doute que ceux au copal, mais bien plus durables;

(1) En latin *electrum* : en effet, c'est à lui que l'on doit la découverte de l'électricité. De là vient qu'on a nommé corps électriques tous les corps qui, de même que le succin, ont la propriété d'en attirer de plus légers, ou de les repousser.

M. Neumann, dans une leçon publique sur le succin, imprimée à Berlin en 1730, en Allemand, dit que les Hollandois font passer pour de l'ambre une résine végétale, nommée *gomme de look*, qui vient de l'Amérique. Ce savant fait observer que quand cette gomme est présentée seule, on peut aisément la reconnoître, à ce que, 1°. elle est peu électrique; 2°. à ce que son odeur n'est pas celle du succin; 3°. que mise dans l'esprit-de-vin elle y perd beaucoup de sa substance; 4°. qu'elle ne donne pas de sel volatil par la distillation. Mais quand elle se trouve mêlée avec de véritable ambre, & en morceaux de volume égal, il est très-difficile de la distinguer : aussi est-ce de cette matiere que les Hollandois ont coutume de l'exposer en vente.

la dureté de sa substance lui donne une solidité inaltérable.

« Ces deux matieres sont indissolubles dans » l'esprit-de-vin, à la chaleur du feu, & l'on ne » connoît point de liquides qui puissent les faire » fondre à froid ; on prétend néanmoins que quel- » ques chimistes sont venus à bout de les fon- » dre dans l'esprit-de-vin à feu nu, & à froid » dans différents liquides : mais ces procédés ne » sont pas connus, & il ne paroît pas d'ailleurs » qu'on ait eu des dissolutions entieres & aisées. »

☞ C'est ainsi que nous nous sommes énoncés dans nos deux premieres éditions. Nous avons voulu en conserver dans celle-ci le texte, pour faire voir que nous-mêmes avons regardé comme très-douteuse la dissolution du copal dans l'esprit-de-vin, ou à froid dans tout autre liquide.

Nos expériences, disons-le, le hasard qui souvent tombe à l'improviste sur les recherches, nous a découvert que le copal étoit dissoluble à froid dans l'esprit-de-vin. Cette dissolution est on ne peut pas plus prompte, puisqu'elle s'opere en deux ou trois minutes, & ne dépend que de la préparation de la gomme. Le vernis en est fort limpide & fort dur. Il faut tout dire cependant, la dissolution n'est pas intégrale, il y reste un résidu que nos occupations ne nous ont pas encore permis de bien examiner. Je remplace ce résidu, en ajoutant une autre quantité de copal préparé, pour en saturer suffisamment l'esprit-de-vin ; en sorte que je présume que le vernis que je fais de cette maniere, doit être aussi bon que si la dissolution étoit parfaite : le temps seul pourra éclaircer mes doutes, & je demande au public de vou-

loir bien encore me laiſſer faire quelques eſſais, avant que de lui donner les détails de cette précieuſe découverte.

Au reſte, pluſieurs habiles chimiſtes, même de l'académie des ſciences, ſe ſont réunis pour opérer cette diſſolution du copal : on m'avoit communiqué leurs procédés qu'ils aſſuroient infaillibles ; je leur avois prédit que leurs tentatives ſeroient infructueuſes, l'expérience les a ramenés à mon avis.

L'*aſphalte*, ou *bitume de Judée*, eſt une ſubſtance ſolide, caſſante, reſſemblante à la poix, noire, ſulphureuſe, inflammable, exhalant, en brûlant, une odeur fort déſagréable. Il faut le choiſir d'un beau noir, luiſant, compact, plus dur que la poix, n'ayant de l'odeur, que quand il eſt approché du feu ; prenant garde qu'il ne ſoit mêlangé avec de la poix ; ce qu'on reconnoîtra par l'odeur.

Celui qu'on vend dans le commerce eſt preſque toujours le *caput mortuum* de la rectification de l'huile de ſuccin. Les Hollandois ont en Hongrie des mines de ſuccin, dont ils ſe ſont rendu propriétaires : ce ſuccin n'étant point de défaite comme ſuccin, ils le diſtillent, en retirent à part le ſel & l'eſprit qu'ils purifient : quant à l'huile, ils en obtiennent l'huile d'ambre dont ſe ſervent les maréchaux, & la matiere dont nous traitons ici, qu'ils nomment *bitume de Judée*.

L'aſphalte fond dans l'huile & ſert à faire des vernis gras, noirs, & pour faire des mordants, étant onctueux. On en uſe moins, depuis qu'on fait des mordants jaunes qui valent mieux pour bronzer, la bronze prenant toujours de la couleur du mordant. Il ne peut, étant noir de ſa nature,

ſervir pour faire des vernis à tableaux, ni pour des fonds colorés; conſéquemment il ne doit jamais s'employer avec le copal, qui eſt une réſine blanche & tranſparente.

CHAPITRE IV.

De la compoſition des vernis.

NOUS avons annoncé trois ſortes de vernis, *vernis clairs* ou à l'eſprit-de-vin, *vernis gras* ou à l'huile, & *vernis à l'eſſence:* d'après cela, il ſemble qu'il ne nous reſte plus qu'à indiquer quelle eſt la maniere de faire le meilleur de chacun de ces trois vernis. Le meilleur, ſoit à l'eſprit-de-vin ou à l'huile, étant donné, on ne devroit pas, ce ſemble, en préſenter d'autres; & c'eſt entrer dans des détails ſuperflus, qui paroiſſent multiplier ſans raiſon les êtres, que d'en préſenter qui, avec les mêmes matieres, ſont doſés différemment: telle eſt, dans toute ſa force, une objection faite ſur ma premiere édition, à laquelle je crois devoir répondre ici.

Si l'emploi du vernis étoit le même, c'eſt-à-dire, ſi on ne l'appliquoit que ſur les mêmes ſujets & de la même maniere, ſans contredit il ſuffiroit d'un ſeul vernis, lequel ne devroit jamais varier dans ſes doſes; mais l'emploi en eſt ſi varié, les ſujets qui le reçoivent ſont ſi différents entr'eux, ſoit par leur poſition qui les rend plus ou moins ſujets au frottement, ſoit par leur expoſition qui leur eſt plus ou moins avantageuſe, ſoit même

par les modes particuliers à ces sujets, tel que la couleur, &c., qu'il ne faut pas s'étonner de voir tant de sortes de vernis; &, quoiqu'il soit très-vrai de dire qu'il n'y a qu'une seule classe de vernis clairs, & une de vernis gras, qui sont ceux dont l'esprit-de-vin ou l'huile sont la base, cependant on auroit tort de croire que c'est l'envie de les multiplier qui en a fait imaginer les variétés, que c'est un charlatanisme de marchand, on m'a lâché le mot, qui m'a fait donner différentes recettes, qui, les mêmes au fond, ne different que pour la somme des doses, d'où naît leur différence, ou de beauté, ou de solidité, ou de cohésion; différence dont on rendra compte en expliquant les motifs qui font varier ces doses.

Cette variation en entraîne nécessairement une dans les prix; plus ou moins de peines, de soins, de préparations, de savoir dans l'ouvrier établissent cette différence. Il seroit injuste de déterminer un prix par un autre, & de vouloir réduire toutes les marchandises & mains-d'œuvre à un même tarif: cette injustice ne se commet que par ceux qui n'ont que des connoissances médiocres, & qui croient que tout doit se mesurer suivant les limites d'un savoir très-circonscrit.

Nombre de personnes sont encore dans l'opinion qu'il y a des vernis qui résistent à l'action du feu; & qu'enduisant de vernis des vases de porcelaine, de métal, ils pourront les exposer aux flammes, sans que le vernis en soit altéré. Cette prévention de l'incombustibilité du vernis a sa source dans une confiance peu réfléchie, accordée à quelques ouvriers qui se sont vantés d'en avoir le secret: prévention qui ne se feroit jamais accré-

ditée, si on eût pensé qu'on ne peut faire du vernis sans y employer des résines ou des bitumes, n'importe avec quel liquide : or, comme jamais on ne peut ôter à ces substances leur dissolubilité, qui consiste toujours dans des parties inflammables, il n'est plus possible de les rendre indestructibles au feu.

Je sais cependant que de temps à autre on annonce, dans les papiers publics, des vernis incombustibles. Ceux de l'année 1772, gazette d'agriculture, nos. 77 & 78, gazette de France, nous ont entretenus de la découverte d'un vernis, par le docteur Glaser (1), qui rend le bois impénétrable à l'action du feu; elles annoncent que ce secret a été mis à l'épreuve la plus forte & la plus authentique, par la société économique électorale de Saxe, & par celle de Hambourg, qui l'ont fait constater le 16 août 1772. Je crois bien le fait, que de trois maisons en bois, dont deux étoient vernissées par le docteur Glaser, une qui ne l'étoit pas a été incendiée, & que les deux autres ont été préservées de la flamme : je

(1) M. le docteur Glaser vient d'inventer une espece de vernis qui rend le bois impénétrable à l'action du feu. Son secret a été mis à l'épreuve la plus forte & la plus authentique : trois maisons construites en bois ont été entourées de matieres embrasées ; l'une a été bientôt réduite en cendres, elle n'étoit pas vernissée ; les deux autres ont constamment résisté à la violence des flammes, par la vertu du vernis dont elles avoient été enduites.

Il s'est adressé à la société économique électorale de Saxe, & à celle de Hambourg, pour en constater le succès, le 16 août, *gazette d'agriculture*, nos. 77 & 78, 1772, de Suhl, dans le pays de Henneberg en Saxe, le 28 août.

le crois, dis-je, mais je soutiens qu'elles n'étoient pas enduites d'un vernis, c'est-à-dire, d'une substance composée de résines & de liquides déflegmés, comme les nôtres; à moins que le docteur Glaser n'ait jugé à propos d'appeller vernis un liquide quelconque, en ce cas il faudroit s'entendre avant de contester : mais jusqu'à ce qu'on soit certain de la nature de ce liquide, je me présume suffisamment fondé en raison physique, pour ne pas croire à l'incombustibilité du vernis. Je ne me départirai pas encore de cette opinion, quoiqu'il se soit établi dans mon quartier une manufacture de tôle vernissée, qu'on a prétendu pouvoir servir au feu. Résister quelque temps à l'action de l'eau bouillante, ou à une chaleur de feu suffisante pour cuire une omelette, n'est pas satisfaire à la question, & ne donne pas le droit d'annoncer des vases à l'épreuve du feu.

Les mémoires de l'académie des sciences, de l'année 1759, font mention d'un vernis mastic, trouvé par le sieur Guillaume Martin, vernisseur à Rochefort, frere du fameux Martin, vernisseur à Paris, qu'il nommoit camourlot, d'un nom tiré de l'Hébreu (1), qui avoit passé pendant

(1) Mémoire de l'académie 1759. Vernis de Guillaume Martin, vernisseur à Rochefort : ce vernis que son auteur nomme camourlot, nom tiré de l'Hébreu, a paru, d'après des épreuves juridiques faites pendant sept ans, avoir des propriétés avantageuses.

Les propriétés du camourlot sont, qu'employé dans l'intérieur d'un navire, il ne s'attache ni aux marchandises, ni aux habits de ceux qui sont employés à la manœuvre; qu'il dissipe & fait périr les vers & autres insectes qui s'engendrent dans l'eau stagnante du fond de cale; que sur l'extérieur du navire il chasse tous vers, insectes

ſept ans par les épreuves les plus juridiques, & dont la deſcription intéreſſante fait regretter qu'on n'en ait pas acquis la recette, pour la rendre publique. Ma profonde vénération pour tout ce qui porte le nom de Martin, nos maîtres dans l'art du vernis, ne m'empêchera pas de dire que ce vernis n'en étoit ſûrement pas un de la nature des nôtres, ſon nom même de maſtic le prouve.

L'art de faire le vernis conſiſte, comme nous l'avons dit, ou à diſſoudre pluſieurs réſines dans

---

& coquillages, ce que ne fait pas le goudron ordinaire ; qu'il garantit le bois de toute action corroſive de l'eau de la mer ; qu'il ne s'écaille point au plus grand froid ; qu'il ne ſe fond ni ſe bourſoufle au plus grand chaud ; qu'il obéit dans les tourmentes à la flexibilité des parties du vaiſſeau, ſans ſe caſſer ni ſe refendre ; enfin, qu'il s'étend plus que la courroie ordinaire ; ce qu'il reprend ſur lui-même, ſans qu'on ſoit obligé de mettre le feu & de racler les endroits qu'on juge devoir enduire de nouveau. D'un autre côté, on s'en eſt ſervi à joindre des dalles de pierre d'Arcueil, & des carreaux de terre cuite, & quelques jours après on n'a pu les ſéparer ſans rompre les épreuves qui ont été faites ſous les yeux de M. Souflot, contrôleur des bâtiments du roi. On a penſé en conſéquence, qu'il ſeroit excellent pour les terraſſes & les carrelages, s'il n'eſt point altéré par l'intempérie & la chaleur des ſaiſons ; & comme il s'incorpore bien avec le bois de menuiſerie, comme on l'a expérimenté, on pourra l'employer utilement aux boiſeries des lieux humides, & aux parquets de rez-de-chauſſée. Le ſieur de Boisjumeaux, l'un des aſſociés du ſieur Martin, prétend encore qu'on doit le regarder comme incombuſtible, des charbons allumés dont il avoit recouvert pluſieurs pieces de bois enduites de ce vernis s'étant éteints, & le feu ne s'étant point communiqué aux bois : mais on a remarqué à ce ſujet, il y a quelques années, qu'un chimiſte avoit propoſé un goudron incombuſtible, dont en effet pluſieurs douves ayant été recouvertes, ſouffrirent la même épreuve ſans que le feu y prît.

un fluide, ou à incorporer un liquide dans des réſines ou bitumes fondus, de maniere qu'ils ne puiſſent pas reprendre leur premier état de conſiſtance. Nous avons fait connoître quels étoient les liquides & les ſubſtances qui ſervoient à leur compoſition; actuellement nous allons indiquer comment on fait diſſoudre les réſines dans des liquides, ou comment on incorpore des liquides dans des réſines fondues. Nous établirons d'abord des préceptes généraux préliminaires à la cuiſſon des vernis; enſuite nous donnerons ceux qui ſont particuliers à chaque ſorte de vernis. Cette maniere de démontrer par préceptes détachés, comme nous l'avons fait dans les arts précédents, nous paroît plus ſimple & plus facile à être retenue.

Le vrai ſecret de l'artiſte eſt d'être ſimple dans ſes procédés. Cette ſimplicité, que l'on n'acquiert que par une très-longue expérience, paroît à l'ignorant, l'ignorance de l'art; il ne croit aux ſuccès qu'autant que ſes recettes & ſes manipulations ſont bien chargées, & c'eſt préciſément ce qui le fait échouer; il s'imagine qu'en accumulant ainſi les matieres, il ſaiſira le point de perfection, tandis que c'eſt en les élaguant qu'on y parvient. L'art doit être, s'il eſt poſſible, comme la nature; il doit faire beaucoup avec peu, & il le doit faire ſans complication, ſans efforts. La vraie ſcience du bon manipulateur eſt donc de diſtinguer quelles ſont les matieres qui lui ſont eſſentielles, quelles ſont celles qui peuvent ſuppléer à un grand nombre d'autres. Son procédé en eſt plus ſûr & moins coûteux. Les matieres multipliées ſouvent ſe contrarient entr'elles; plus ſouvent elles s'énervent & ſe minent réciproquement; leurs effets ſont détruits par des contraires;

ou émouſſés par des ſemblables, & bien-loin d'atteindre à la perfection, l'artiſte ne remplit pas même ſon objet. Ainſi dans la compoſition du vernis, il ne faut que deux ou trois ſubſtances au plus : il ne dépend pas même de notre caprice de ne prendre que telle ou telle matiere. Les meilleures nous étant connues, la façon de les employer étant certaine, à quoi ſerviroit de multiplier les recettes & les façons ? Il faut employer les meilleures, & rejeter les autres.

PRÉCEPTES GÉNÉRAUX.

Pour la compoſition des vernis.

1°. Tous les vernis doivent contenir des matieres ſolides & brillantes ; ces deux qualités conſtituent le beau & bon vernis : ils doivent être très-ſicatifs ; conſéquemment il faut que les liquides qu'on emploie pour fondre les matieres, ſoient parfaitement déflegmés & ſicatifs.

2°. Tous les bitumes & réſines propres à faire le vernis, s'ils ſont trop échauffés, ſe brûlent, deviennent tendres & ſujets à ſe réduire en pouſſiere, & perdent leurs qualités lorſqu'on veut les polir.

3°. Il faut monder, nettoyer & caſſer en petits morceaux toutes les matieres qui ſervent à faire les vernis, mais non les réduire en poudre, pour les cuire, parce qu'en s'attachant aux parois des vaiſſeaux, elles ſe brûlent plus aiſément, & qu'il eſt bien plus aiſé de les faire fondre lorſqu'elles ſont en petites maſſes.

4°. Il eſt défendu, par pluſieurs réglements, de faire des vernis dans l'intérieur des villes ;

cette police est prudente ; les matieres sont si combustibles, qu'elles pourroient causer les plus grands incendies : d'ailleurs, leur odeur est si pénétrante, qu'elle se porte très au loin, & incommoderoit un voisinage ; aussi les vernisseurs sont-ils obligés de les faire hors des barrieres & dans les campagnes. On est moins scrupuleux pour les vernis à l'esprit-de-vin ; cependant ils n'en sont pas moins dangereux : il est important de ne jamais perdre son opération de vue, & de prendre toutes ses précautions en cas d'accident.

Il faut faire ses dissolutions au jour, & écarter toute lumiere. Si l'on travailloit dans un endroit obscur, & qu'on voulût approcher une bougie ou une chandelle allumée près des matieres, la vapeur des résines, de l'esprit-de-vin ou des huiles, peut prendre feu, & causer un incendie. Il faut, en cas d'accident, avoir plusieurs peaux de mouton ou de veau, ou des toiles doubles toujours humides, pour jeter sur les vaisseaux qui contiennent les matieres, & étouffer la flamme.

5°. On se sert de l'action du feu pour mêlanger les liquides, & les substances dont la réunion donne le vernis : mais il n'est pas possible de déterminer le temps nécessaire pour les cuire ; cela dépend de la force du feu, qu'on doit tâcher de soutenir également, sans le forcer ni l'affoiblir.

6°. Si on se brûle, pour empêcher les cloches, prenez de l'esprit-de-vin, imbibez-en sur le champ la brûlure, ou mettez-y une compresse d'esprit-de-vin, qu'il faudra bien arroser : à défaut d'esprit-de-vin, enveloppez la brûlure d'un emplâtre d'huile d'olive & de litharge d'or pulvérisée, qu'on bat ensemble, & dont on fait une bouillie claire.

7°. Autrefois on faiſoit des vernis de différentes couleurs : le dictionnaire économique en cite beaucoup de recettes, mais on a reconnu que les vernis en ſont moins beaux ; les diverſes matieres qu'on y fait entrer, pour le colorer, l'altèrent, &, ne pouvant pas y fondre facilement, y laiſſent toujours des *feces* qui ne font que le maigrir. Ainſi on a reconnu qu'il valoit beaucoup mieux donner telle teinte de couleur que l'on jugeoit à propos à ſon ſujet, & y appliquer enſuite le vernis, qui, quand il eſt bien fait, ne doit rien changer au ton des couleurs.

8°. Une regle générale, à laquelle il ne faut jamais manquer, eſt de tenir toujours très-propres & bien bouchés, les vaſes qui contiennent les matieres néceſſaires à la compoſition des vernis, ainſi que ceux qui doivent les conſerver ; car rien ne s'évente ſi aiſément, & un vernis éventé s'épaiſſit, brunit & ternit les couleurs.

9°. Quand le vernis eſt fait, il faut avoir grand ſoin de le purifier, le plus qu'il eſt poſſible, de toute ordure & pouſſiere, en le paſſant par un tamis de ſoie ou linge fin ; & lorſqu'il eſt bien purifié, ayez la précaution de couvrir le vaſe qui le contient, de crainte qu'il n'y tombe quelques grains de pouſſiere.

10°. C'eſt le ſujet qu'on veut vernir qui doit déterminer lequel des trois vernis on eſt dans le cas d'employer. S'il doit être expoſé à l'air extérieur & aux injures du temps, il faut y appliquer un vernis gras ; ſi, au contraire, il doit être renfermé, ſoigné & conſervé dans l'intérieur des appartements, alors on emploie des vernis à l'eſprit-de-vin, qui, tout auſſi brillants, ne portent point d'odeur, ſechent plus vîte, & ſont auſſi ſo-

lides, dès qu'ils ne reçoivent pas l'impreſſion continuelle de l'air & du ſoleil.

Quant au vernis à l'eſſence, excepté celui dont on ſe ſert pour les tableaux, on lui a donné aſſez mal-à-propos le nom de vernis. Celui qu'on appelle ainſi dans la pratique, eſt un compoſé de matieres aſſez communes qu'on fait fondre enſemble, & dont l'eſſence eſt la baſe. On en a indiqué les recettes dans l'art du peintre, voir page 57.

11°. Le vernis gras ſupporte aiſément l'ardeur du ſoleil, parce que le karabé ou le copal qui le conſtituent, ſont trop durs pour en être altérés. Le ſandaraque, au contraire, qui eſt la baſe du vernis à l'eſprit-de-vin, ſe fondant au ſoleil, ſouvent ne réſiſte pas à ſon ardeur, lorſqu'il eſt employé au vernis : c'eſt ce qu'on voit plus ſenſiblement dans les grandes chaleurs de l'été, où les vernis à l'eſprit-de-vin des appartements ſe tourmentent & donnent de l'odeur, quand ils ont été mal faits.

12°. On fait les vernis dans des pots de terre verniſſés & neufs, qu'on change ordinairement à chaque opération ; on en verra la raiſon au précepte 19 des vernis gras.

SECTION PREMIERE.

De la compoſition des vernis à l'eſprit-de-vin.

PRÉCEPTES PARTICULIERS.

1°. Les vernis à l'eſprit-de-vin ſe font tous au bain-marie. On ſait que l'appareil du bain-marie conſiſte à mettre un vaiſſeau dans un autre vaſe plein d'eau, lequel, en bouillant ſur le feu,

communique sa chaleur au vaisseau qui contient les matieres & les fonds. Le seul soin qu'on doit avoir lorsqu'on fait des vernis clairs ou à l'esprit-de-vin, est de veiller à ce que la chaleur soit toujours égale, & ait assez d'action pour procurer la dissolution des matieres.

2°. Ne remplissez qu'aux trois quarts le vaisseau qui doit contenir l'esprit-de-vin & les gommes ; l'autre quart est réservé pour laisser au liquide la liberté de se gonfler, de subir quelques bouillons, & pour recevoir la térébenthine ; sans cela l'esprit-de-vin s'échapperoit en bouillonnant.

3°. Le sandaraque & autres matieres donnent la solidité aux vernis à l'esprit-de-vin, & ils reçoivent leur brillant de la térébenthine.

4°. Mettez tout de suite la quantité donnée de liquide & de matieres nécessaires pour faire votre vernis, & lui donner du corps.

5°. Laissez chauffer le vase jusqu'à ce que vous apperceviez que le sandaraque est fondu ; ce que vous connoîtrez lorsque, remuant la spatule, vous n'éprouverez plus de résistance ; & lorsqu'en la retirant, elle vous présentera un liquide chargé en liqueur.

6°. Incorporez-y alors la quantité donnée de térébenthine, que vous aurez pareillement fait fondre séparément au bain-marie, dans l'esprit-de-vin.

7°. Laissez aux matieres réunies éprouver encore huit à dix bouillons pour les cuire ensemble : vous vous assurerez que l'incorporation est faite, lorsqu'avec la spatule vous sentirez une résistance égale ; c'est la preuve que les matieres sont dans une parfaite fluidité.

8°. Le

8°. Le vernis fait, paſſez-le par un linge fin ou tamis, pour en ôter toutes les matieres étrangeres qui auroient pu s'y introduire, ſoit même les morceaux qui n'auroient pas éprouvé de liquéfaction parfaite. Gardez-vous bien de les remettre au feu pour les faire fondre avec ce qui l'eſt déjà, cela n'aboutiroit qu'à brunir les vernis.

9°. Laiſſez repoſer, au moins vingt-quatre heures, votre vernis avant que de l'employer, parce qu'il dépoſe & ſe clarifie de lui-même.

10°. Plus le vernis à l'eſprit-de-vin eſt nouveau, meilleur il eſt; car, étant gardé, il graiſſe, jaunit & devient ambré; au contraire du vernis à l'huile, qui s'embellit à être conſervé, ainſi qu'on le verra ci-après.

11°. Si cependant on avoit conſervé du vernis un peu de temps, ou qu'on l'eût laiſſé débouché, il ſuffit alors d'y verſer de l'eſprit-de-vin nouveau, & de lui faire ſubir quelques cuiſſons; l'eſprit-de-vin le rajeunit, le dégraiſſe & le rend facile à l'emploi; mais il ne devient jamais auſſi beau que lorſqu'on l'emploie auſſi-tôt qu'il eſt fait. Prenez garde d'y mettre trop d'eſprit-de-vin: il faut le ménager, & plutôt en verſer à pluſieurs repriſes.

VERNIS A L'ESPRIT-DE-VIN.

Vernis incomparable au copal.

Le premier des vernis que les arts cherchent depuis long-temps, eſt celui fait par une diſſolution du copal à froid dans l'eſprit-de-vin (1). Nous avons annoncé dans la note de la page 272, de

(1) Voyez la page 212 ci-deſſus.

notre seconde édition, que nous nous occupions de cette découverte ; & nous nous y sommes d'autant plus attachés, que nous avons été, pendant près de trente ans, dans l'intime persuasion de son indissolubilité dans ce menstrue.

Mais, amateur de son art, & jaloux de ses progrès, un artiste doit avoir la noble émulation de croire que rien n'est impossible à ses recherches : nous avons donc reporté nos vues sur ce point de perfection si desiré, & nous sommes enfin parvenus à le saisir.

Comme une découverte ne doit être annoncée qu'avec toutes les circonstances capables d'en fixer invariablement l'honneur à celui qui l'a trouvée, nous nous abstenons, quant à présent, de donner au public le résultat de cette découverte, parce que nous la présumons susceptible de perfection.

Ce vernis de copal, fait à froid dans l'esprit-de-vin, tel que nous l'avons enfin découvert, est un peu dispendieux. Mais il n'en est pas de préférable ; c'est sans contredit le meilleur pour vernir les bijous qui sont dans le cas d'être mis dans la poche, & pour les instruments qui éprouvent beaucoup de frottements. Il est le plus solide de tous, puisqu'il n'y entre ni térébenthine, ni sandaraque, ni aucune gomme tendre qui puisse le faire gerser ou fariner. Il peut tenir lieu de vernis gras, dont il est le rival par la solidité, mais sur lequel il l'emporte par son extrême blancheur, & parce qu'il est inodore ; car, composé seulement d'esprit-de-vin & de copal, qui, séparément pris, n'ont point d'odeur, & qui n'en peuvent acquérir par leur mixtion qui se fait à froid, il n'offre absolument rien qui puisse affecter l'odrat, aussi le conseillerions-nous de préfé-

rence pour les appartements, sur-tout pour les endroits humides, à notre vernis sans odeur, dont nous allons parler, s'il étoit possible de le donner au même prix.

Vernis blanc fin, sans odeur, pour les appartements.

Ce vernis, qui est encore le fruit de nos découvertes, & que nous devons plus à la dextérité des manipulations, que la grande habitude seule donne, qu'à la nature des substances qui entrent dans sa composition, dont les principales sont le sandaraque & l'esprit-de-vin; ce vernis, disons-nous, a l'avantage d'être peu coûteux, d'offrir le brillant & le solide, de bien aviver les peintures sur lesquelles on l'applique, & de ne donner aucune odeur, & même d'emporter celles des couleurs employées à l'huile; en sorte qu'on peut coucher dans un appartement ainsi verni, vingt-quatre heures après son application, sans courir le risque d'être saisi de la plus légere odeur. Cette découverte doit intéresser les personnes empressées de jouir de leur séjour, & encore celles dont le tempérament délicat est affecté de l'odeur des peintures, qui, souvent, donne de cruelles maladies.

C'est ici l'occasion d'observer au public qu'il y auroit de l'injustice à croire que nous en imposons, si, confié à des mains mal-adroites, ou à des gens mal intentionnés, ce vernis ne rempliſſoit pas ce que nous en annonçons. La mal-adresse, l'ignorance, quelques motifs peut-être peuvent rendre cette découverte infructueuse.

C'est la certitude que nous avons de la réalité

de cette découverte, qui nous a déterminé à entreprendre la peinture des bâtiments, d'en offrir & d'en garantir le succès.

Nous recommandons sur-tout, aux personnes qui voudront être sûres de leurs entrepriſes, de bien suivre les procédés que nous indiquons pour l'application des couleurs, & d'avoir une singuliere attention dans la peinture à l'huile, à ce que la couleur de la derniere couche, qui doit précéder l'application du vernis, soit broyée à l'huile, & détrempée à l'essence pure, ainsi que nous l'avons prescrit pag. 88 & 100. Il faut bien choisir ses huiles.

Vernis blanc pour les appartements.

Ceux qui n'auront pas la facilité de se procurer notre vernis sans odeur pour leurs appartements, pourront s'en procurer un fort bon, en mettant dans une pinte d'esprit-de-vin une demi-livre de sandaraque, que l'on y fait dissoudre; on y incorpore ensuite six onces de térébenthine de Veniſe; s'il donne de l'odeur, on pourra se servir encore du vernis pour les découpures ci-après.

Vernis blanc qu'on peut polir, pour les chambranles, boîtes de toilette, &c.

Mettez, dans une pinte d'esprit-de-vin, deux onces de mastic en larmes, une demi-livre de sandaraque, & une once de gomme élémi; faites-les dissoudre, & incorporez-y quatre onces de térébenthine de Veniſe.

La gomme élémi donne une consistance au vernis, qui l'empêche de se fariner.

Vernis demi-blanc pour les couleurs moins claires, comme jonquilles, couleurs de bois.

Faites diſſoudre, dans une pinte d'eſprit-de-vin, une demi-livre de ſandaraque, & incorporez-y ſix onces de térébenthine Piſe ou Suiſſe.

Vernis pour les découpures, les étuis, les bois d'éventails.

Mettez deux onces de maſtic en larmes, & une demi-livre de ſandaraque, dans une pinte d'eſprit-de-vin; quand les matieres ſeront bien diſſoutes enſemble, incorporez-y quatre onces de térébenthine de Veniſe.

Ce vernis, fait pour être appliqué ſur des fonds tendres, doit être blanc & peu chargé de gomme.

Vernis pour les boiſeries, bois de chêne, chaiſes de cannes, fers, grilles & rampes intérieurs.

Dans une pinte d'eſprit-de-vin, mettez une demi-livre de ſandaraque, deux onces de gomme laque plate, quatre onces d'arcançon ou colophone; quand les gommes ſont bien fondues, on incorpore ſix onces de térébenthine de Veniſe; lorſqu'on veut vernir les meubles en rouge, on y met plus de gomme laque, moins de ſandaraque, & on y ajoute du ſangdragon.

Ce vernis, qui doit être appliqué ſur des ſujets qui ſont dans le cas d'être ſouvent touchés, doit être chargé de gommes, parce qu'il eſt néceſſaire de lui donner du corps; l'arcançon, qui ſupplée ici le maſtic, & qui eſt moins coûteux, lui donne

du brillant & du corps; la gomme laque y ajoute de la dureté : on ne peut pas en mettre dans les vernis blancs, parce qu'elle rougit. Ces drogues rendent le vernis plus épais : deux couches tiennent lieu de quatre à cinq d'un autre.

Vernis pour les violons & autres inſtruments de muſique.

Mettez, dans une pinte d'eſprit-de-vin, quatre onces de ſandaraque, deux onces de gomme laque en grains, deux onces de maſtic en larmes, une once de gomme élémi ; on fait fondre ces gommes à petit feu, & quand elles ont ſubi quelques bouillons, on y incorpore deux onces de térébenthine.

Un inſtrument, fait pour être ſouvent manié, exige un vernis dur; en conſéquence, on y met une légere doſe de gomme laque en grains, car une plus grande quantité le rendroit farineux. On y met moins de térébenthine; elle ſe chauffe dans les mains; la gomme élémi la fait durcir, & ſupplée à la térébenthine, dont la doſe eſt moindre.

Vernis pour employer le vermillon ſur les trains d'équipages.

Dans une pinte d'eſprit-de-vin, mettez ſix onces de ſandaraque, trois onces de gomme laque plate, quatre onces d'arcançon ou colophone : les gommes fondues, incorporez-y ſix onces de térébenthine Piſe; quand on veut s'en ſervir, on détrempe dedans du vermillon à ſur & à meſure.

Ce vernis doit être moins cher que les autres, ſon uſage l'annonce ; on met moins de ſandaraque, parce qu'il blanchit à l'air ; on y ſupplée par la gomme laque. La térébenthine Piſe eſt auſſi moins chere ; la gomme laque & l'arcançon donnent du corps & glacent mieux.

Vernis à l'or.

Pilez ſéparément quatre onces de gomme laque en branches, autant de gomme gutte, autant de ſangdragon, autant de rocou, & une once de ſaffran ; jetez chacune de ces drogues ſéparément dans une pinte d'eſprit-de-vin, que vous tiendrez dans un bocal ou vaiſſeau, expoſé pendant quinze jours au ſoleil, ou à la chaleur d'une étuve, en les remuant ſouvent pour exciter leur diſſolution. Les teintures ſeront plus belles, ſi elles ſont faites ſans feu. Si vous n'avez pas de ſoleil, tenez-les un peu éloignées du feu pour leur donner une chaleur égale ; quand elles ſeront fondues, mêlez-les toutes enſemble : plus ou moins de chacune de ces diſſolutions donnent les différents tons de l'or, ſuivant la combinaiſon qu'on en fait : ſi l'on veut vernir de l'argent pour imiter l'or, on le charge de plus de teinture.

SECTION SECONDE.

De la compoſition des vernis gras ou à l'huile.

PRÉCEPTES PARTICULIERS.

1°. Le copal & le karabé ſont les deux ſubſtances principales qui s'emploient dans les vernis gras ; chacune de ces deux matieres réunit la ſo-

lidité & la tranſparence qui conſtituent les propriétés primitives des vernis.

2°. On n'emploie point le copal & l'ambre enſemble ; le copal étant plus blanc eſt réſervé pour vernir les fonds clairs ; le karabé étant plus dur, ſert pour les vernis gras à l'or, ou à faire des vernis qu'on emploie ſur des couleurs ſombres.

3°. L'ambre & le copal peuvent ſe diſſoudre, comme on l'a dit ci-deſſus, dans les huiles ; mais nous croyons qu'il vaut mieux les diſſoudre ſeuls, à ſec & à feu nu ; par ce procédé, ils ſont moins ſujets à ſe brûler, & ſont toujours plus blancs & plus clairs. Quand on les fait fondre dans l'huile, cette liqueur les brunit, parce qu'étant difficiles à s'y diſſoudre, il faut un feu plus violent.

4°. L'huile qu'on emploie, ou pour fondre ou pour incorporer dans les réſines fondues, doit être parfaitement dégraiſſée, & la plus blanche qu'il eſt poſſible. Voyez pages 90 & 196. Le vernis ne peut ſouffrir aucune huile dans ſon alliage, ſi elle n'eſt bien ſicative, autrement il ne ſécheroit jamais.

5°. Pour diſſoudre l'ambre & le copal, il faut les faire cuire ſeuls & à ſec ; & lorſqu'ils ſont bien fondus, ce qu'on reconnoît à la fluidité, il faut y ajouter la doſe d'huile graſſe préparée.

6°. Ne mettez jamais pluſieurs matieres enſemble pour les faire diſſoudre, parce que les plus tendres, étant les premieres liquéfiées, brûleroient avant que les plus dures euſſent acquis le même état.

7°. Il ſuffit pour faire fondre les matieres d'avoir un pot de terre verniſſé, qu'on puiſſe couvrir de ſon couvercle ; il ne faut pas le remplir,

parce que devant y introduire l'huile & l'eſſence, il faut que ces deux liquides puiſſent y tenir, & même y gonfler un peu ſans ſe répandre.

8°. Placez votre pot de terre verniſſé, où ſont les matieres, tout ſimplement, à feu nu ſur des charbons ardents qui ne flambent point, de peur qu'ils n'embrâſent les matieres.

9°. Veillez à la fuſion. Evitez de trop chauffer les ſubſtances, elles noirciroient, & perdroient par là leur principale qualité : trop brûlées, elles ne peuvent plus ſervir.

10°. On reconnoît que les matieres ſont dans un état de fluidité capable de recevoir l'huile, lorſqu'elles cedent aiſément à une ſpatule de fer, & qu'elles en découlent goutte à goutte.

11°. Lorſqu'on veut incorporer l'huile dans les réſines fondues, il faut qu'elle ſoit très-chaude, prête à bouillir, mais elle doit être bien dégraiſſée & clarifiée : ce n'eſt qu'à l'inſtant de l'opération qu'il faut la faire chauffer. Si on l'employoit froide, elle ſaiſiroit moins les matieres, & les durciroit en les refroidiſſant, au lieu que leur chaleur reſpective, égale, les rend plus compatibles.

12°. Ne verſez l'huile préparée que lorſque les matieres ſont en pleine fluidité, capable de les recevoir, ce qui n'arrive qu'après quelques bouillons. Pour bien introduire l'huile, verſez-la peu à peu, en remuant toujours avec la ſpatule ; laiſſez enſuite prendre au mêlange quelques bouillons ſur le feu.

13°. Quand l'huile paroît bien cuite avec la matiere, retirez le pot du feu ; & quand le tout eſt en un état chaud ſeulement, verſez-y, en remuant bien, de l'eſſence de térébenthine, qui

doit être en plus grande quantité que l'huile. Si lorsqu'on verse l'essence l'huile étoit trop chaude, l'essence prendroit feu, & brûleroit le vernis.

14°. Les bons manipulateurs n'attendent pas même quelquefois, lorsqu'ils veulent faire du très-beau vernis au copal ou au karabé, que toutes les matieres soient fondues. Quand la majeure partie bouillonne, paroît s'élever, puis s'affaisser, alors ils y incorporent les huiles, qui se prennent avec les matieres fondues seulement, & ne dissolvent pas celles qui ne le sont pas encore; par ce moyen le copal & le karabé, n'ayant point éprouvé une trop longue chaleur, n'en sont que beaucoup plus clairs, & plus beaux. Si, quand l'huile est incorporée, on vouloit faire fondre les matieres qui ne le sont pas, alors, comme je l'ai déjà dit, on bruniroit le vernis.

15°. Le vernis fait, il faut avoir soin de le passer par un linge, pour en ôter toutes les matieres étrangeres qui peuvent s'y rencontrer. Si on y trouvoit quelques morceaux qui ne fussent pas fondus, il faut se garder de les remettre au feu avec les matieres fondues, ce qui n'aboutiroit encore qu'à brunir le vernis.

16°. Remettez ces morceaux d'ambre ou de copal, qui ne sont pas fondus, dans le pot de terre, & recommencez à les liquéfier, puis incorporez l'huile à l'essence; mais soyez sûr que ce second vernis ne sera pas si blanc que le premier, par la raison que les matieres ont été impregnées d'huile, & qu'alors elles deviennent brunes par la cuisson.

Si on ne veut pas faire servir sur le champ ces morceaux de copal ou d'ambre, & qu'on ait le temps de le laisser sécher au soleil, & de les dé-

gager de leurs huiles, on pourra les employer par la ſuite comme s'ils n'euſſent jamais ſervi.

17°. Laiſſez repoſer les vernis au moins deux fois vingt-quatre heures pour les faire clarifier : plus ils repoſent & plus ils ſont clairs, & ils ne clarifient pas ſi vîte que les vernis à l'eſprit-de-vin.

18°. Le vernis gras, bien gardé, devient plus beau, mais il s'épaiſſit ; alors il faut, quand on veut s'en ſervir, y incorporer un peu d'eſſence, & lui faire ſubir quelques bouillons au bain-marie, cela l'éclaircit.

19°. Quand on veut faire de beaux vernis blancs à l'huile, il faut à chaque fois avoir de nouveaux vaſes ; car l'action du feu les fait communément gerſer, l'huile & l'eſſence s'emparent des endroits gerſés, & les pénetrent. Lorſqu'on y veut faire réſoudre des réſines, alors ces deux liquides, dont le vaſe eſt imbibé, enflent, brûlent & ſe mêlent aux réſines ; elles les noirciſſent. Ceux qui n'auroient pas employé cette précaution, ſeroient bien étonnés de n'avoir pas le même effet, & ne ſauroient à quoi attribuer cet accident.

20°. Dans les beaux jours de l'été, le vernis gras doit ſécher dans les vingt-quatre heures ; dans l'hiver, on met ordinairement le ſujet verniſſé dans des étuves, ou dans les appartements où il y a grand feu, & il ſe ſeche ſelon le plus ou moins de chaleur.

21°. L'huile, comme on l'a obſervé, n'eſt incorporée dans les ſubſtances que pour conſerver les matieres en fluidité, & les empêcher de ſe récoaguler ; mais comme l'huile eſt épaiſſe, l'eſ-

ſence la rend plus coulante, plus facile à étendre & à ſécher.

22°. Il eſt abſolument néceſſaire d'y mettre de l'eſſence de térébenthine, ſans cela le vernis ne ſécheroit jamais bien ; la doſe eſt ordinairement le double de celle de l'huile. On met moins d'eſſence dans l'été, parce que l'huile ſe ſéchant plus rapidement par la chaleur du ſoleil, ſe dégraiſſe plus vîte, & les ouvrages ſechent à fond ; au lieu que dans l'hiver, où l'on n'a pas une chaleur auſſi forte, & qui ſouvent n'eſt qu'artificielle, on met moins d'huile pour rendre le vernis plus ſicatif ; mais alors on y incorpore plus d'eſſence, qui s'évapore plus aiſément.

23°. Moins il y a d'huile, plus le vernis eſt dur & ſicatif ; lorſqu'on y en ajoute, il perd de ſon corps, mais auſſi il devient bien plus facile à étendre.

24°. La trop grande quantité d'huile dans les vernis l'empêche de ſécher, & ils gerſent quand il n'y en a pas aſſez. La quantité priſe n'en peut pas être déterminée ; la doſe ordinaire eſt ſur une livre de copal ou de karabé, d'incorporer depuis un quarteron, juſqu'à une demi-livre d'huile.

VERNIS GRAS *ou* A L'HUILE.

Vernis blanc au copal.

Sur une livre choiſie de copal fondu, jetez quatre, ſix ou huit onces d'huile de lin cuite & dégraiſſée ; quand l'incorporation eſt faite, retirez votre pot du feu, en remuant toujours : après

que la chaleur eſt appaiſée, jetez-y une livre d'eſſence de térébenthine. Si vous voulez qu'il ſe perfectionne, paſſez-le par un linge, & le gardez : plus il eſt conſervé, plus il prend de qualité en ſe clarifiant. C'eſt ainſi que le fameux Martin faiſoit ſes beaux vernis gras blancs, qui lui ont fait tant de réputation, que je crois néanmoins inférieur à notre vernis au copal à l'eſprit-de-vin.

Vernis au karabé, ou à l'ambre.

Le procédé de la manipulation & la quantité des matieres ſont les mêmes pour le vernis à l'ambre, ainſi il faut les ſuivre. On s'en ſervoit plus communément autrefois, parce qu'on l'employoit ſur des fonds bruns ; mais comme on a adopté les fonds clairs, le vernis au copal eſt plus en uſage, étant plus blanc que le vernis au karabé, qui eſt toujours un peu ambré ; on réſerve ce dernier pour des fonds bruns ou noirs.

Ce ſont ces deux vernis qu'on emploie pour imiter les vernis de la Chine, comme nous le verrons dans la ſeconde partie de cet art ; mais il faut qu'ils ſoient ſupérieurement faits.

Vernis gras à l'or.

Faites fondre ſéparément huit onces d'ambre, & deux onces de gomme laque ; lorſqu'elles ſeront mêlées, incorporez-y une demi-livre d'huile de lin, cuite & préparée, & enſuite une livre environ d'eſſence, que vous aurez eu ſoin de colorer auparavant en y faiſant fondre, au feu ou au ſoleil, chacune ſéparément, comme nous l'avons

dit pag. 231, de la gomme gutte, du ſaffran ; du ſangdragon, & peu de rocou. C'eſt par la mixtion de ces quatre matieres, & en les variant, qu'on réuſſit à prendre le ton de l'or qu'on cherche.

Vernis pour les rabillages des voitures.

Lorſqu'on veut rafraîchir une voiture, ou en raccorder la couleur, ou la remettre à neuf en la reverniſſant, on ſe ſert d'un vernis qui ſe fait de même que le vernis au copal ci-deſſus, à l'exception qu'on ne ſe ſert que des recoupes du copal, dont on a ôté les plus beaux morceaux pour en faire le vernis ſur-fin.

Vernis gras pour les trains d'équipages.

Sur une livre de ſandaraque fondue, incorporez une demi-livre d'huile de lin cuite, enſuite ajoutez-y de l'eſſence pour l'éclaircir ; lorſque les trains ſont peints en couleur à l'huile, ce vernis conſerve les couleurs de façon qu'on peut les laver ſans les endommager.

Vernis noir pour les ferrures.

On fait auſſi du vernis noir pour ferrures, avec du bitume de Judée, de l'arcançon & du karabé, qu'on fait fondre ſéparément, & qu'on mêle quand ils ſont fondus ; enſuite on y incorpore de l'huile graſſe ; & quand les matieres ſont encore chaudes, on y ajoute de l'eſſence.

Vernis à l'apprêt.

Ce vernis, dont nous indiquerons l'usage dans la seconde partie, sert aux boîtes de cartons ; pour leur donner du corps, on le fait avec les épluchures du copal ou de karabé ; si on veut lui donner plus de corps, on y incorpore de l'arcançon, & on y met une plus grande quantité d'huile, par conséquent moins d'essence.

SECTION TROISIEME.

De la composition des vernis à l'essence.

On a donné improprement le nom de vernis à celui qu'on appelle, dans le commerce, vernis à l'essence. Brillant, mais peu solide à cause de la volatilité de l'essence, qui ne peut subir un certain degré de chaleur sans s'évaporer, il ne peut pas contenir des matieres dures, conséquemment il ne peut être ni poli, ni lustré. Or, d'après nos définitions de la page 187, ce vernis, auquel néanmoins nous en conserverons le nom, n'ayant que de l'éclat sans solidité, manque d'une des deux qualités primitives que nous exigeons pour la perfection du vernis. On le compose avec des matieres tendres ; l'essence en est la base, & le mastic le principal ingrédient. Il n'y a que celui à tableaux qui soit en usage ; les autres, dont nous avons donné les recettes dans l'art du peintre, page 57, ne sont propres qu'à détremper les couleurs : les préceptes, pour en composer, sont les mêmes que ceux dictés ci-dessus pour les vernis gras.

Vernis pour les tableaux.

Il ne faut de vernis aux tableaux que pour rappeller les couleurs, les conſerver, & non pas les colorer ou leur donner un brillant qui empêcheroit de diſtinguer les ſujets ; il faut auſſi éviter qu'ils ſoient ternes, ils doivent être au contraire blancs, légers & doux. A l'eſprit-de-vin, ils font gerſer les couleurs ; à l'huile, ils les empâtent ; étant trop colorés & trop mats, ils voilent les draperies, empêchent qu'on ne puiſſent les nettoyer, puiſqu'on enleve en même temps les couleurs : ces inconvénients ont fait rejeter tous les vernis à l'eſprit-de-vin, & les vernis gras pour les tableaux.

Pour en faire un bon, qui nourriſſe parfaitement la toile, maintienne les couleurs dans leur état, & qu'on puiſſe enlever ſans dégrader les ſujets, compoſez-le avec du maſtic & de la térébenthine, que vous ferez fondre enſemble dans de l'eſſence ; repaſſez-le, & le laiſſez clarifier. Vous pouvez l'employer ſur les tableaux : il faut le ſavoir bien faire ; j'en débite un aſſez recherché.

CHAPITRE V.

Corps d'observations, & exposé des connoissances acquises jusqu'à ce jour sur le succin & le copal.

Avant que de proposer nos réflexions sur la nature de ces deux substances, & sur les moyens de perfectionner les vernis, nous allons présenter un extrait des différentes dissertations données par divers savants, sur leur origine & leurs propriétés. Ce tableau des tentatives & des opinions inspirera sans doute l'idée à quelques amateurs de revenir sur les expériences, de les tenter, & peut-être pourra occasioner quelques découvertes : en réunissant ainsi sous un seul coup-d'œil tout ce qui a été fait de mieux sur cette matiere, nous épargnons au lecteur la peine de faire des recherches, & la disgrace d'y perdre beaucoup de temps.

Sur le Succin.

I. On croit communément que l'ambre jaune qui se trouve dans la mer de Dantzick, est une gomme que certains arbres situés sur le bord de cette mer ont produite, & y ont laissé tomber. Mais on a écrit d'Aix à M. Tournefort, qu'il se trouve de l'ambre jaune dans les fentes des rochers de Provence les plus dépouillés & les plus stériles ; ce qui feroit croire que c'est une gomme minérale, & non pas végétale, & que l'ambre de la mer de Dantzick n'y est pas tombé de quelques arbres, mais y a été entraîné par les torrents. *Mémoires de l'académie des sciences, hist.* 1700, *pag.* 10.

M. Galland, de l'académie des inscriptions, a confirmé à l'académie des sciences ce qui avoit été dit sur l'ambre jaune dans l'histoire de 1700. Il en a trouvé à Marseille au bas de la mer, dans un endroit où il n'y avoit point d'arbres, & où la mer n'étoit bordée que par des rochers escarpés que les flots battoient dans les gros temps. L'ambre jaune devoit s'être détaché de rochers d'où il étoit tombé dans la mer. *Mémoires de l'académie des sciences*, 1703, *pag.* 17.

En 1705, M. le marquis de Bonnac, envoyé extraordinaire de France auprès du roi de Suede, à l'instigation du cardinal primat de Pologne, consulta cette même académie sur la nature du succin : voici la réponse de l'académie.

« Supposé que le succin soit toujours produit par la terre, du moins quant à sa premiere formation, il reste à savoir s'il est minéral ou végétal.

On n'a jamais entendu dire que dans la Prusse il y ait aucuns arbres qui distillent le succin en forme de résine, ni aucune matiere approchante; cependant il paroît plus naturel que les fourmis & les mouches qu'on y voit quelquefois, & qui marquent certainement qu'il a été liquide, aient été enveloppées par une résine qui aura coulé d'un arbre, que par un minéral qui se sera formé dans la terre. Il faut, pour sauver cette difficulté, supposer que le succin ait coulé de quelques rochers, comme une huile de pétrole, ou du moins que celui où l'on trouve de ces petits animaux, ait été quelque temps liquide sur la surface de la terre.

Soit qu'on croie le succin végétal ou minéral, personne n'a jamais dit qu'il l'ait vu liquide ou seulement mollasse; cependant il a dû l'être, & même exposé à la vue dans les temps où il a enveloppé les animaux qu'il y trouve.

L'analyse de ce mixte, qui a été faite par des chimistes de l'académie, ne détermine pas précisément de quel genre il est. On y a toujours trouvé une très-petite quantité de liqueur aqueuse, qui avoit l'odeur du succin frotté; beaucoup de sel volatil acide, & beaucoup d'huile en partie blanche comme de l'eau, en partie rousse, & en partie fort noire, selon les degrés qu'on avoit donnés à la distillation; il reste une terre morte, légere, spon-

gieuſe, noire & luiſante, qui, ayant été calcinée au feu nu, s'en va preſqu'en fumée, & dont on n'a pu tirer de ſel fixe.

La ſeule différence des analyſes des différents ſuccins eſt que les tranſparents, ou les plus blancs, ne donnent pas autant d'huile, de ſel volatil, & de terre morte que ceux qui étoient plus ſales ou plus noirs. Ceux-ci n'ont jamais donné de ſel fixe, quoiqu'ils donnaſſent plus de terre morte.

L'huile de ſuccin a une odeur bitumineuſe; ce qui ſembleroit marquer que le ſuccin eſt un bitume: mais il y a certaines reſines, dont l'huile diſtillée a la même odeur; il y en a auſſi, comme le benjoin, qui donnent en même temps un ſel volatil acide, & une huile qui a une odeur bitumineuſe.

Il eſt aiſé de voir combien l'académie auroit de connoiſſances à deſirer, pour oſer faire une détermination préciſe ſur tout ce qui regarde le ſuccin; il ſeroit bon de ſavoir,

1°. Si dans le voiſinage des endroits d'où ſe tire le ſuccin, il n'y a pas quelque eau ſalée ou vitriolique;

2°. S'il y a quelques marques pour reconnoître dans la terre, des endroits où il y a du ſuccin;

3°. S'il ſe trouve ordinairement enveloppé ou mêlé de quelque terre ou ſubſtance particuliere;

4°. Si le ſuccin foſſile ne differe en rien de celui qui ſe trouve ſur la mer;

5°. Si on en tire de la terre du blanc, auſſi-bien que du jaune, & ſi ce n'eſt pas la chaleur du ſoleil qui change le jaune en blanc;

6°. Si dans les mêmes endroits d'où ſe tire le jaune, on y en trouve auſſi du noir.

7°. S'il eſt bien certain, comme le diſent Philippe-Jacques Hartmann dans ſon hiſtoire du ſuccin de Pruſſe, & Bartholin ſur celui de Danemarck, qu'il ſe trouve une eſpece de terre foliée & ſemblable à ces écorces d'arbres, & qu'il y ſoit accompagné d'une eſpece de bois foſſile, où l'on ne diſtingue cependant ni moëlles, ni fibres, ni nœuds, ni bâtons.

Tous ces faits bien avérés donneroient de grandes lumieres ſur le ſuccin. Si M. le cardinal primat vouloit bien employer quelque habile homme à ces recherches,

ce seroit à son éminence que l'académie auroit l'obligation de ses connoissances les plus sûres sur cette matiere.

Il seroit bon d'examiner si les succins terrestres ont tout le caractere & la perfection du succin qui se trouve au bord de la mer ; car il ne seroit pas impossible que la mer achevât, par son sel, de travailler cette matiere, & lui donnât un dernier degré de coction.

II. Pag. 522 de la même année. L'on voit que l'ambre jaune distillé par la cornue de grais a rendu du flegme, de l'esprit, de l'huile jaune, du sel volatil, une huile noire & épaisse ; qu'on peut rectifier toute l'huile qui en est sortie en la distillant plusieurs fois avec de l'eau jusqu'à ce qu'elle soit devenue claire & belle : cette huile est grasse, & ne se mêle pas aisément avec l'esprit-de-vin.

III. Pag 54 de l'hist. vol. de 1669. On voit pareillement que le sel volatil de succin est acide ; car bien-loin de faire effervescence avec les acides, il la fait avec l'huile de tartre, le plus fort de tous les alkalis.

IV. *a.* La *collection académique*, tom 2, pag. 68, nous dit que l'ambre est une espece de poix ou de bitume fossile, puisqu'on en a trouvé non-seulement sur les côtes de Prusse, mais encore à quelques milles de la mer, dans des terres fortes comme dans des seches. L'on voit dans le même volume, que M. Jean Scheffer pense que l'ambre est une espece de poix fossille dont les veines sont au fond de la mer, qu'il se durcit avec le temps, & que le mouvement de la mer le jette sur le rivage ; il ajoute qu'on en trouve en Suede, en Prusse, sur les côtes de l'isle de Biorkoo.

b. On voit encore dans le même volume, pag. 338, que M. Herby pense que l'ambre est un fluide bitumineux durci par l'action du feu.

c. Tom. 4 de la *collection académique*, pag. 115 : observations de Daniel Ludovic. On trouve près des portes de Mirtemberg plusieurs morceaux de succin ; plusieurs auteurs célebres prétendent que le succin appartient au regne végétal, que c'est une résine qui découle des arbres ; en effet, on voit près de l'endroit où l'on a trouvé le succin, des chênes & plusieurs arbres résineux ; ce qui paroît favoriser ce sentiment : ce n'est pas cependant celui de l'observateur, il regarde le succin comme une

ſubſtance bitumineuſe qui tient le milieu entre le charbon de terre & le pétrole; car dans le voiſinage de Virtemberg on tire encore aujourd'hui, comme du temps d'Agricole, du bitume ſous une forme concrete du charbon de terre, & du jayet qui reſſemble beaucoup à du ſuccin qui n'auroit été brûlé que légérement; d'ailleurs, l'huile du ſuccin, tant pour l'odeur que pour la conſiſtance, approche beaucoup plus de l'huile de pétrole rectifiée, que de la térébenthine ou de quelqu'autre réſine tirée des végétaux.

d. Pag. 207 du même volume: obſervations de Thomas Bartholin. On a vu des morceaux de ſuccin flexible, & qu'on pouvoit manier comme de l'acier. Le fait ſuivant, tiré d'une theſe ſoutenue à Konisberg en 1660, acheve de démontrer que le ſucin a d'abord été une ſubſtance liquide. Des curieux ayant trouvé un morceau de ſuccin encore mou & glutineux, le jeterent dans la mer après avoir mis dedans un petit billet, où ils marquerent la date du jour & de l'année qu'ils l'avoient trouvé, afin de conſtater à la poſtérité, s'il arrivoit à la longue quelque changement par rapport à la conſiſtance de ce ſuccin: cent ans après on a retrouvé ce même morceau ſur le bord de la mer; mais ce ſuccin étoit devenu très-dur & très-ſolide. Il n'y a donc aucun doute que cette matiere ne doive ſon rigine à un ſuc liquide & réſineux qui coule de certains arbres, lequel forme, petit à petit, une maſſe concrete & ſolide, ſoit par la ſucceſſion du temps, ſoit même par l'effet du ſel marin: au reſte, il y a beaucoup de gens qui ſoupçonnent, avec aſſez de probabilité, que quelque matiere graſſe & bitumineuſe contribue à lui faire acquérir cette ſolidité.

e. Pag. 296 même volume: obſervations ſur la formation du ſuccin, par Jean-Daniel Major, qui rapporte ainſi le ſentiment de Tacite, dans ſon livre des mœurs des Germains. Le ſuccin eſt un ſuc qui ſort des arbres, puiſqu'on voit ſouvent dans cette matiere, différents corps qu'on ne trouve qu'à la ſuperficie de la terre, & même des inſectes volants qui s'y ſont embarraſſés quand elle étoit liquide. Cet auteur croyoit que puiſqu'on trouvoit en orient des forêts entieres qui produiſent l'encens & les baumes, il devoit y avoir en occident des iſles & des continents près de la mer, remplis d'arbres qui donnent

le ſuccin. Les rayons du ſoleil, ajoute-il, l'expriment des arbres : il coule enſuite, pendant qu'il eſt encore liquide, dans la mer qui eſt près de ces arbres, & les grandes tempêtes le jettent ſur le rivage oppoſé. Le ſuccin, mis au feu, brûle aiſément, & donne une flamme épaiſſe & odoriférante, & la chaleur ramollit en peu de temps cette matiere comme de la poix & de la réſine. Ce que dit ici Tacite, ajoute Daniel Major, de la nature du ſuccin, eſt indubitable, & doit nous faire ajouter foi à ce qu'il nous dit de ſon hiſtoire.

V. *a*. Tom. 6, pag. 427. On trouve deux obſervations de Thomas Bartholin que nous allons rapporter, ſans néanmoins y avoir grande confiance.

M. Scholer a obſervé qu'une goutte d'eau qui ſe trouve dans un morceau de ſuccin qu'il conſerve, diminue de groſſeur lorſqu'on fait ſécher le ſuccin, & qu'elle augmente de volume lorſqu'on fait macérer dans l'eau le même ſuccin ; ce qui démontre que le ſuccin eſt poreux, & que les particules de l'air & de l'eau peuvent pénétrer ſa ſubſtance. Le même M. Scholer a remarqué que le ſuccin, tenu dans l'eau pendant pluſieurs mois, ſe dilate & ſe gonfle comme une éponge. Il montre un ver à tête rouge, qui a été tiré d'un autre morceau de ſuccin, & qui eſt mort auſſi-tôt qu'il a été tiré de ſa niche, laquelle a conſervé une odeur de lavande.

b. Seconde obſervation. J'avois tiré une teinture du ſuccin, en le réduiſant en poudre ſubtile, verſant deſſus de l'eſprit-de-vin rectifié, & expoſant le tout au ſoleil. Je laiſſai cette teinture dans mon cabinet, pendant un an & plus : au bout de ce temps, je me ſuis apperçu qu'elle avoit dépoſé une huile claire, limpide, ſéparée par gouttes extrêmement rondes, plus épaiſſe que l'huile commune du ſuccin, d'une conſiſtance aſſez ſemblable à celle de la térébenthine liquide, & qui n'avoit pas le moindre empyreume : ayant tiré de la teinture quelques-unes de ces gouttes d'huile, je reconnus qu'elles prenoient toutes les formes qu'on vouloit leur donner, comme la cire molle. Lorſqu'on les jetoit dans l'eſprit-de-vin, elles prenoient une forme globuleuſe, comme font toutes les huiles, & paroiſſoient comme autant de bulles limpides & tranſparentes. Je croirois volontiers que toute la ſubſtance du ſuccin pourroit ſe convertir en une huile ſem-

blable, sur-tout si on avoit la précaution d'animer par le sel de tartre l'esprit-de-vin qu'on emploieroit dans cette opération.

VI. Pag. 369, tom. 6 de la *collection académique*. Les naturalistes ne doutent pas qu'on ne puisse faire perdre au succin sa forme concrete, en le réduisant à son ancien état par la dissolution, & lui rendre ensuite sa dureté. Le procédé pour y réussir est encore un secret : l'analyse de ce corps pourra jeter quelque jour sur sa formation.

1°. Nous avons pris du succin mis en poudre assez grossiere, & nous l'avons jeté dans de la cire bouillante, il s'est mêlé avec la cire, mais ne s'est pas ramolli ; car en goûtant ce mêlange, la langue retrouvoit les grains de succin avec leur dureté.

2°. Nous avons eu aussi peu de succès en substituant à la cire la résine de sapin, comme plus analogue au succin.

3°. L'huile de nard, celles de térébenthine & de pétrole ont dissous un peu mieux le succin ; mais en mâchant le mêlange, on s'apperçoit encore de quelque chose de sablonneux.

VII. 4°. *a*. Nous fûmes plus heureux en versant l'huile distillée de lavande sur le succin ; car en échauffant doucement le vaisseau de verre où étoit le mêlange, nous vîmes le succin s'amollir, & faire avec cette huile un fluide épais comme de la lie, & d'une consistance uniforme. Toutes les autres huiles essentielles & l'esprit-de-vin bien déflegmé produisent la même dissolution qui est un excellent remede.

b. 5°. Il entre aisément en fusion, s'il est exposé à l'action d'une flamme vive ; mais il perd son brillant, & ne reprend sa consistance ordinaire qu'aux dépens de sa solidité, car il devient cassant comme de la résine.

c. 6°. Après l'avoir dissous par les huiles éthérées, si l'on veut lui rendre sa solidité, il ne faut que faire évaporer l'huile qui le tient en dissolution.

d. 7°. Le succin en poudre dans un creuset bien fermé & bien luté qu'on exposa à un feu doux, se ramassa en une masse sphérique comme une pelotte, & fort friable : l'on poussa le feu avec violence, le succin entra en fusion, & s'attacha aux parois du vaisseau : en durcissant, une odeur de succin brûlé se répandit, & la

chaleur seule fit tout, car le succin ne s'enflamma point.

e. 8°. L'esprit de sel versé sur l'huile du succin ne la coagule pas, comme l'assurent plusieurs auteurs; mais l'huile surnage, & il est impossible de l'obliger à se mêler avec cet acide.

9°. Le succin peut encore être liquéfié par son ébullition avec l'huile de lin : cette préparation est très-connue de ceux qui unissent le succin à la laque pour enduire certains ouvrages de boiseries.

VIII. Pag. 318 du même volume : observation de Gabriel Clauder, tirée des éphémérides d'Allemagne. Je me sers d'un procédé très-facile & très-court dans l'exécution pour embaumer & conserver les corps, pourvu qu'ils n'aient ni poils ni plumes; mais que leur peau soit unie. Je prépare de même les poissons avec leurs écailles, & je les enduis ensuite d'un vernis dont se servent les peintres, que je compose avec une partie de térébenthine pure, & trois parties d'huile de pin, ou d'huile de térébenthine. On peut se servir, en place de ce vernis, des gommes de mastic ou d'ambre dissoutes dans l'huile de pin, de térébenthine ou de genievre. Le vernis blanc donne un œil plus beau aux morceaux que l'on veut conserver.

Pag. 420. Un ouvrier en laque me donna, comme un grand secret, une méthode pour dissoudre le succin, qui est de faire brûler & réduire en cendres du sang & une peau de lievre dans un vaisseau neuf. La vertu de ces cendres ne dépend que du sel alkali. L'esprit-de-vin bien déflegmé produit le même effet.

On trouve dans ce volume, pag. 316, le procédé de Jean-Daniel Geyer, pour faire un vernis propre à conserver les insectes, insérés dans ses mêlanges curieux publiés en 1689. « On prend une livre d'esprit-de-vin, & » un peu d'ambre clair qu'on fait fondre au bain-marie » pendant quarante-huit heures, puis on ajoute un peu » de mastic, autant de sandaraque & de térébenthine; on » fait encore dissoudre le tout pendant vingt-quatre heu- » res au bain-marie, puis on prend l'insecte, on ôte les » entrailles, ayant bien soin de le laver pendant quelques » jours avec de l'esprit-de-vin, dans laquelle on a mis du » sucre candi; on l'enduit ensuite à plusieurs reprises avec » ce vernis, jusqu'à ce qu'il devienne luisant; on con-

» ſervera de cette façon l'inſecte fort long-temps ſans qu'il » ſe corrompe. »

M. Bourdelin, dans un excellent mémoire ſur le ſuccin, qui ſe trouve inſéré dans les mémoires de l'académie des ſciences, année 1742, pag. 144, qui nous étoit échappé lors de la premiere édition, dit qu'on ſait, en général, que le ſuccin eſt compoſé d'une grande quantité d'huile minérale, & d'une beaucoup moindre quantité de flegme ou d'eau, de ſel & de terre : la portion graſſe, ou l'huile qui fait la plus grande partie de ce bitume, eſt regardée, par quelques auteurs, comme une véritable huile de pétrole, &c. Le but de ce mémoire cité eſt d'examiner le ſel du ſuccin.

IX. M. Lémery, dans ſon *cours de chimie*, nous dit : quoique j'appelle ici le karabé un bitume, il y a quelque apparence qu'il a pris ſon origine des gommes de peupliers & de pluſieurs autres arbres, qui, ayant été pouſſés par les vents dans la mer Baltique, ont été mêlés & perfectionnés en ſuccin comme nous le voyons. Car, outre que les gommes qui découlent des peupliers aux environs de la mer Baltique, reſſemblent en pluſieurs choſes au ſuccin, on nous apporte des iſles Antilles une gomme de peupliers nommée copal, laquelle, quoiqu'elle n'ait reçu aucune autre élaboration que d'avoir été entraînée par des torrents d'eau dans des rivieres d'où on la retire, eſt ſi ſemblable au karabé, qu'on pourroit s'y tromper facilement : auſſi appelle-t-on cette gomme copal, faux karabé.

Son commentateur M. Baron releve cet article par une note : il eſt bien démontré au contraire que cette opinion ſurannée eſt purement fabuleuſe, & que le ſuccin eſt un vrai bitume, 1°. parce que ſuivant les obſervations des meilleurs naturaliſtes, le ſuccin ſe tire ordinairement des entrailles de la terre, où il eſt enſeveli dans un lit de ſable, qui eſt toujours accompagné & recouvert de vitriol & de bois foſſile; 2°. parce que la gomme de peupliers, & la réſine copale qu'on appelle improprement gomme, ne reſſemble que très-imparfaitement au ſuccin, & ſeulement quant au port extérieur; car les principes qu'on en retire par l'analyſe, different beauconp de ceux du ſuccin; & notamment en ce que le copal ne fournit point dans ſon analyſe un ſel volatil

acide, ce qui eſt particulier au ſuccin : l'odeur qu'exhale la fumée du copal eſt auſſi bien différente de celle que répand le ſuccin en brûlant. Le même Baron, note ſuivante, dit que le ſuccin eſt preſqu'inſoluble dans tout autre liqueur que dans les huiles.

X. *a.* La teinture du karabé, ajoute Lémery, eſt une diſſolution de quelques parties de ſuccin, faite dans l'eſprit-de-vin.

Réduiſez en poudre implacable cinq ou ſix onces d'ambre jaune, & le mettez dans un matras : verſez deſſus, de l'eſprit-de-vin juſqu'à la hauteur de quatre doigts ; bouchez ce matras d'un autre, pour faire un vaiſſeau de rencontre ; & ayant exactement luté la jointure avec la veſſie mouillée, poſez-le en digeſtion ſur le ſable chaud, & l'y laiſſez pendant trois ou quatre jours, ou juſqu'à ce que l'eſprit-de-vin ſe ſoit bien chargé de la couleur du ſuccin. Il faut mettre le ſuccin en poudre, afin que le menſtrue le pénetre plus facilement : cette teinture n'eſt que la partie réſineuſe ou graſſe du karabé, dont l'eſprit-de-vin s'eſt empreint : une liqueur qui ne ſeroit point ſpiritueuſe diſſoudroit peut-être le ſuccin, mais ce qu'elle auroit diſſous ſeroit plus impur ; c'eſt pourquoi l'on doit toujours employer un diſſolvant qui ſoit de la même nature que la ſubſtance qu'on veut diſſoudre.

b. La note de monſieur Baron ajoute : il y a ſi peu de doute à cela, qu'une liqueur purement alkaline, telle que l'huile de tartre par défaillance, diſſout beaucoup mieux le ſuccin, que ne le fait l'eſprit-de-vin le mieux rectifié, qui n'opere cette diſſolution qu'avec peine & fort imparfaitement ; que lorſqu'on veut avoir une bonne teinture du ſuccin, il faut y employer un alkali fixe, afin que l'eſprit-de-vin trouve plus de facilité à pénétrer cette ſubſtance bitumineuſe, qui eſt la ſeule partie dont il ſe puiſſe charger. Parmi un grand nombre de procédés décrits par les auteurs de chimie, pour préparer la teinture du ſuccin par l'intermede de l'alkali fixe, il n'en eſt point de préférable à celui du célebre Hoffmann : il conſiſte à mêler exactement enſemble parties égales de ſuccin & de ſel de tartre réduits chacun en poudre ſubtile : on met ce mêlange dans un matras, & après avoir verſé par deſſus, de l'eſprit-de-vin juſqu'à la hauteur de quatre doigts, & avoir laiſſé le tout en digeſtion pendant quel-

que temps, on en fait la distillation au bain de sable, pour en tirer une liqueur spiritueuse, imprégnée de l'huile subtile & aromatique du succin : cette liqueur acquiert la plus grande perfection par le procédé suivant. On réduit en poudre très-fine une nouvelle portion de succin transparent ; & après l'avoir étendu sur une table de marbre poli, on y verse goutte à goutte de l'huile de tartre par défaillance, pour faire prendre au mêlange une consistance pultacée qu'on lui enleve après par l'exsication. M. Baron continue ainsi.

Je vais me borner à expliquer comment l'alkali fixe contribue à faciliter la dissolution du succin par l'esprit-de-vin. Pour cela, il suffit d'observer que le succin est composé, comme on en sera convenu par son analyse, d'un acide minéral combiné avec une huile de pétrole ; que l'esprit-de-vin n'a que très-peu de prise sur cette espece d'huile, par rapport à l'abondance & à la nature de l'acide qui lui est uni, & que de là vient la difficulté qu'on éprouve à dissoudre le succin par l'esprit-de-vin. Or, l'alkali a la double propriété de s'unir aux huiles & aux acides, & de former, avec les premieres, un composé savonneux, & avec les secondes, un composé salin d'une nature moyenne ou neutre ; par conséquent, cette espece de menstrue est en état d'attaquer, tout à la fois, les deux principes de succin, & d'opérer la dissolution de cette résine minérale, & même de la décomposer en quelque façon, en rompant l'union de l'acide avec l'huile essentielle. On conçoit donc par là que le succin ayant été bien pénétré par l'alkali fixe, l'huile de pétrole qui entre dans la composition de ce minéral résineux, se trouve après cela dépouillée de l'acide qui mettoit obstacle à sa dissolution par l'esprit-de-vin, & en conséquence celui-ci trouve beaucoup plus de facilité à extraire l'huile essentielle du succin, & à s'en charger : d'où il suit évidemment que la dissolution du succin, par l'esprit-de-vin, est mal-à-propos appellée dissolution, puisqu'elle n'est, à proprement parler, qu'une simple extraction de la portion huileuse de ce minéral.

Voir ensuite, dans le même traité de M. Lémery, l'article de la *distillation* du succin.

XI. M. Lémery, dans son *cours de chimie*, pag. 536, dit, le succin est aussi employé pour le vernis, & qu'on

le fait fondre au feu. Là dessus, son commentateur Baron ajoute en note : voilà une proposition trop vague & trop générale ; le succin n'est pas employé indifféremment dans toutes sortes de vernis, mais seulement dans une espece de vernis gras, qu'on appelle vernis à l'ambre ; mais il ne suffit pas pour cela de faire fondre simplement le succin au feu, comme dit notre auteur. Quelqu'un, qui, d'après une pareille instruction, voudroit faire du vernis à l'ambre, seroit fort embarrassé comment s'y prendre pour réussir. Tout le secret des ouvriers, car ils sont fort mystérieux là dessus, consiste, au rapport d'Hoffmann, à ajouter de l'huile cuite dans l'opération, avant de faire fondre le succin réduit en poudre ; & lorsqu'il est bien fondu, on dissout le tout dans l'esprit de térébenthine. D'autres procedent autrement ; ils mettent sur le feu, dans un vaisseau convenable, telle qu'une marmite de fer, garnie d'un couvercle qui la ferme exactement, une demi-once de térébentine ; lorsqu'elle est bien liquide, ils y ajoutent six onces d'huile de lin cuite, & presque bouillante.

XII. *a.* L'encyclopédie fort succinte sur nos trois arts, au mot *vernis*, nous donne trois manieres de dissoudre l'ambre : l'expérience nous apprend que l'ambre contient une partie visqueuse, aqueuse ou mucilagineuse ; en conséquence, il exige ordinairement qu'on le fasse évaporer à un très-grand degré de chaleur, avant que de pouvoir le dissoudre aisément dans l'huile avec laquelle il forme ensuite une substance d'une nature composée de celle d'une huile, d'une gomme ou d'une résine : l'huile éthérée de térébenthine ne la dissoudroit même pas, à moins qu'elle ne fût épaissie, & qu'on ne l'eût rendu propre à ce dessein par le moyen d'une huile seche.

L'huile même dégraissée ne peut point dissoudre l'ambre, ni l'huile éthérée de térébenthine à laquelle on incorporeroit une huile seche : voilà ce que l'expérience démontre. Ces deux menstrues ne peuvent s'amalgamer avec l'ambre, que lorsque celui-ci est en fusion, mais jamais ne peuvent servir de dissolvants.

b. Il paroit évident, d'après ces observations, que l'ambre n'est pas seulement résineux, mais mucilagineux : ainsi lorsqu'on voudra tenter de fondre ensemble de petits morceaux d'ambre pour en former une seule

masse, on fera bien de considérer cette substance comme une substance mucilagineuse, & par conséquent propre à se dissoudre.

1°. Dans une huile épaisse par une évaporation préalable de ses parties aqueuses, ou par la destruction de la portion la plus mucilagineuse.

2°. En la faisant bouillir dans une lessive de sel de tartre ou de chaux vive, ou dans quelque substance plus âcre & plus alkaline encore.

3°. Le digesteur paroît très-propre à dissoudre cette substance résineuse & mucilagineuse, par le moyen d'une huile par expression qu'on ajoute à l'ambre qu'on réduit en poudre subtile, ou empêche ensuite l'un & l'autre de brûler par l'interposition de l'eau. Nous recommandons sur-tout dans cette opération, une digestion lente & modérée, plutôt qu'un très-grand degré de chaleur. L'expérience que nous venons de donner nous indique donc trois différentes méthodes pour dissoudre l'ambre sans détruire considérablement sa texture, ou du moins nous met en état de pouvoir lui rendre sa premiere forme, & d'en refaire une espece d'ambre par une opération très-utile. *Shavv, essai chimical.*

XIII. Le *parfait vernisseur* nous indique différents procédés que nous allons examiner. Pag. 122. Un habile chimiste m'ayant assuré que le fond de l'ambre se dissout facilement & se fond comme la cire après qu'on en a séparé l'huile par la distillation, cela m'a fait naître l'idée d'employer le procédé suivant, qui procure la dissolution de l'ambre sans l'intermede de l'huile de lin, & la séparation du fond de l'ambre d'avec son huile.

Son premier procédé consiste à faire torréfier à feu nu l'ambre; & lorsqu'il est en état de fusion, de le verser dans un seau plein d'eau qui le reçoit, & tombe au fond, laissant sur la surface de l'eau les parties huileuses qui y surnagent, que l'on ôte ensuite avec une grande cuiller, & en versant par inclinaison: on ne réserve que l'ambre qui est au fond sous la forme d'une matiere glaireuse: pour l'avoir à part, on fait évaporer l'eau jusqu'à ce que l'ambre reste seul, qu'on retire ensuite pour le mettre dans des bouteilles bouchées. Lorsqu'on veut se servir de l'ambre ainsi préparé, on en mêle avec les couleurs noires, brunes, rouges: on étend pour cela l'ambre co-

loré avec un pinceau le plus légérement qu'il eſt poſſible : s'il n'étoit pas aſſez coulant pour pouvoir l'appliquer uniment, on y ajouteroit de l'eſprit de térébenthine pour le mettre au point néceſſaire.

XIV. Pag. 128. Pratique pour diſſoudre l'ambre avec de la liqueur de cailloux. Après avoir indiqué la maniere de la faire, l'auteur ajoute : prenez de l'ambre la quantité qu'il vous plaira, mettez-le dans un matras, ou autre vaiſſeau de verre propre à aller au feu ; verſez deſſus, de la liqueur dont on vient de donner la compoſition juſqu'à ce que l'ambre ſoit bien humecté, & même que cette liqueur ſurnage un peu : faites enſuite digérer le tout ſur un feu de ſable dans ledit matras ou bouteille ouverte pendant quelques heures, & autant de temps qu'il faut pour que cette liqueur s'exhale. Lorſqu'elle eſt évaporée, on retire le vaiſſeau du feu pour la laiſſer un peu refroidir : on verſe alors ſur l'ambre de l'eſprit-de-vin rectifié, autant qu'il en faut pour le bien humecter, & même un peu ſurnager : on remet le vaiſſeau ſur un feu de ſable, & on l'y laiſſe en digeſtion à un chaleur modérée, juſqu'à ce que l'ambre ſoit diſſous, de façon qu'il ne reſte que fort peu de marc.

Si l'ambre n'eſt pas parfaitement diſſous, il faut reverſer par deſſus de nouvel eſprit-de-vin, & le mettre de nouveau en digeſtion, juſqu'à ce que l'ambre ſe réſolve en eſſence qu'on peut réduire en telle conſiſtance que l'on veut, en faiſant évaporer l'eſprit-de-vin en plus ou moins grande quantité.

Cette compoſition, ainſi que les précédentes, eſt également propre à diſſoudre la copale, qui eſt indiſſoluble dans l'eſprit-de-vin : on pourroit auſſi s'en ſervir pour diſſoudre la gomme laque plate, & les autres réſines & bitumes qu'on voudroit faire entrer dans la compoſition de différents vernis. On pourroit, pour cet effet, conſerver ces matieres ainſi diſpoſées, ſéparément & d'une conſiſtance liquide, dans des vaiſſeaux de verre, pour mêler enſuite ces différentes diſſolutions dans des proportions convenables pour compoſer ſur le champ diverſes ſortes de vernis.

XV. Compoſition de l'eſprit-de-vin urineux, propre à diſſoudre toutes ſortes de réſines, bitumes, & autres corps huileux.

Prenez une livre de sel ammoniac, demi-livre de sel de tartre, & une livre d'esprit-de-vin rectifié : distillez le tout ensemble, & il passera une liqueur dans le récipient propre à la dissolution dont il s'agit. Il est aisé de voir que dans cette opération, le sel de tartre s'empare de l'acide du sel ammoniac, & forme avec lui un sel neutre qui reste dans l'alambic, tandis que l'esprit urineux, dégagé de l'acide, passe avec l'esprit-de-vin dans le récipient.

XVI. 130. Autre liqueur urineuse pour le même objet. On prend parties égales de sel ammoniac & de chaux vive, & on les broie continuellement sur un marbre : pendant cette opération, la matiere exhale une odeur très-pénétrante & très-fétide, mais point mal-faisante : on humecte de temps en temps ce mêlange en le broyant, & on en fait une espece de pâte, qui, étant exposée à un air humide, se résout, pour la plus grande partie, en une liqueur urineuse tout-à-fait limpide ; on peut se servir de cette liqueur, comme de celle de cailloux, en y ajoutant de l'esprit-de-vin.

XVII. Plusieurs ouvriers, ajoute le parfait vernisseur, & particuliérement les vernisseurs en carrosses, font fondre doucement l'ambre dans un creuset, jusqu'à ce qu'il devienne noir, ensuite le réduisent en une poudre qui a l'œil brun, & font bouillir cette poudre dans de l'huile de lin ou dans un mêlange d'huile de lin & d'huile de térébenthine ; ils choisissent communément l'huile cuite pour cet effet, mais il paroît plus à propos de préférer l'huile naturelle & non cuite, afin que l'ébullition, nécessaire pour acquérir la cuisson convenable, puisse être employée dans le même temps pour la faire agir sur l'ambre.

XVIII. On trouve dans un ouvrage de M. Stockar, imprimé à Leyde en 1760, sous le titre de *specimen inaugurale de succino*, plusieurs expériences sur cette matiere. Il a trouvé qu'en continuant pendant douze heures une chaleur vive, & en confinant la vapeur, autant que des vaisseaux de terre peuvent la supporter, l'ambre étoit dissous parfaitement dans les huiles tirées par expression, & dans la térébenthine.

Stockar fait une autre observation ; c'est que le succin qu'il analyse se trouve sur les montagnes, près de Neu-

fort en Suiſſe, dans le chevelu des racines ou ſouches enfouies, dont on a abattu les tiges depuis long-temps.

XIX. Hoffmann, obſerv. phyſico-chimiques, dit : je ne peux me diſpenſer de rapporter une expérience curieuſe que je fis il y a quelques années avec l'ambre. Je mis quelque peu d'ambre pulvérifé dans un vaiſſeau de verre, & je verſai deux fois autant d'huile d'amande douce : je plaçai enſuite le vaiſſeau dans un autre, fait exactement comme la machine digeſtive de Papius, qui étoit au tiers plein d'eau ; & après l'avoir exactement bouché, je l'expoſai pendant plus d'une heure à un feu modéré : je retirai le vaiſſeau lorſqu'il fut refroidi, & je trouvai l'ambre diſſous en une matiere gélatineuſe, tranſparente, ſur laquelle nageoit une petite quantité d'huile fluide. Il paroît, ajoute Hoffmann, par cette expérience, que les huiles tirées par expreſſion ont beaucoup de vertu pour diſſoudre l'ambre, ſur-tout lorſque l'élaſticité de l'air eſt augmentée, & les corpuſcules de l'huile pouſſés avec violence dans les petits pores de l'ambre par la machine de Papius.

XX. Henkel, dans ſa piritologie, pag. 136, dit que le ſuccin eſt un corps qui tire immédiatement ſon origine & ſes principes des ſucs gras de la terre, comme tous les minéraux qui ſe trouvent dans ſon ſein ; il prétend que par l'analyſe chimique il ſe diſſout en partie dans l'eſprit-de-vin, ſur-tout lorſqu'il eſt huileux, & qu'il donne un ſel volatil qui ne fait point d'efferveſcence avec les acides, quoiqu'il en faſſe avec l'huile de tartre.

Pag. 297 du même ouvrage, on trouve une diſſertation ſur le ſuccin foſſile de Saxe, où il déclare, pour rendre encore plus ſenſible l'affinité qu'il y a entre le ſuccin & l'acide de vitriol, que c'eſt ce même acide qu'on doit employer pour favoriſer cette diſſolution, & que le reſte ne dépend que d'une certaine manipulation.

XXI. Dictionnaire de médecine *in-fol.* au mot *ambre.* Il eſt bon de ſavoir, premiérement, que l'ambre ſe diſſout totalement lorſqu'on le fait bouillir avec une leſſive forte, que l'on prépare avec le ſel cauſtique du régule d'antimoine, qui ſe fait en faiſant fondre dans un creuſet à feu violent deux parties de nitre, avec une de régule d'antimoine. Ce ſel étant mêlé avec une quantité égale d'ambre, ſe diſſout preſque entiérement, lorſqu'on les

fait

fait bouillir enſemble dans une quantité ſuffiſante d'eau ; il y a même cela de particulier, que la leſſive qui avoit auparavant une ſaveur cauſtique, perd une grande partie de ſon acrimonie, & devient plus tempérée. Ce qui vient peut-être de ce que le ſel lexiviel eſt neutraliſé par l'acide de l'ambre, qui étant réduit en liqueur par ce moyen, devient un remede excellent.

XXII. Le lecteur ne ſera peut-être pas fâché de ſavoir la maniere dont on diſſout l'ambre pour en compoſer un vernis, dont les ouvriers font un grand ſecret. *Dict. de méd.*

On fait fondre une livre d'ambre pulvériſé ſur un feu de charbon, dans un vaiſſeau de terre qui n'eſt pas verniſſé, & on le verſe pendant qu'il eſt fluide dans un plat de fer ; on le pulvériſe une ſeconde fois, & on le diſſout enſuite tout-à-fait dans un vaiſſeau de terre pareil au précédent, après y avoir ajouté de l'huile de lin préparée, & cuite avec de la litharge & de l'eſprit de térébenthine.

Il paroît clairement, par ce procédé, que l'ambre contient beaucoup d'humidité aqueuſe & mucilagineuſe, dont on doit le ſéparer en le faiſant fondre, pour que l'huile de lin & l'eſprit de térébenthine puiſſent pénétrer aiſément dans le corps réſineux qui reſte : l'huile diſtillée, quelque ſubtile qu'elle ſoit, n'eſt point propre à diſſoudre l'ambre, à moins qu'on ne la tempere avec une huile tirée par expreſſion ; ce qui prouve évidemment que la ſubſtance de l'ambre contient avec ſes parties réſineuſes quelque choſe de mucilagineux.

XXIII. M. Rouelle, dans ſon *cours de chimie*, dont on a bien voulu me confier un manuſcrit, dit à l'article ſuccin :

On met le ſuccin dans une petite marmite de fer, dont le couvercle ferme exactement, on l'y fond à grand feu : quand il eſt bien fondu, on y introduit l'huile de lin auſſi bouillante : on les remue bien enſemble, on mêle avec le vernis l'huile ou l'eſſence de térébenthine, autrement il ſeroit trop épais.

Les huiles eſſentielles, ni celles par expreſſion ne diſſolvent point le ſuccin. M. Rouelle dit avoir vainement eſſayé de le diſſoudre dans ces matieres par une digeſtion de ſeize mois ; il a auſſi tenté, en faiſant bouillir les hui-

les, toujours inutilement; il faut, ajoute-t-il, pour faire le vernis, 1°. que l'huile soit rendue siccative avec de la mine de plomb; 2°. que le succin soit fondu, & l'huile bouillante: il faut, pour fondre le succin, un degré de chaleur supérieur à celui qui fait bouillir l'huile; si l'huile n'étoit pas bouillante, le succin fondu se grumeleroit. Si le succin étoit fondu en poudre très-fine, l'huile surnageroit sur le succin fondu, au lieu que les grumeaux pesants s'y enfoncent, & se fondent à leur tour. On met d'abord la térébenthine, puis le succin grumele; on le couvre exactement, de peur que la matiere ne s'enflamme par le contact de l'air. Pour s'en servir au pinceau, on l'étend dans l'huile essentielle de térébenthine.

XXIV. M. Macquer, que j'ai l'honneur d'avoir pour censeur, dans ses *éléments de chimie*, pag. 204, dit qu'on dissout dans les huiles & à l'aide du feu, les bitumes ou résines sur lesquels l'esprit-de-vin n'a point d'action, & qu'on en forme une autre espece de vernis que l'eau ne peut altérer. Ces vernis sont ordinairement colorés & beaucoup plus longs à sécher: ils portent le nom de vernis gras. Dans son dictionnaire de chimie, au mot *bitume*, M. Macquer renvoie à l'article vernis & succin, qu'on ne trouve pas dans ce volume. Le suffrage de cet habile homme auroit marqué, sans doute, & fixé les opinions.

Voir une dissertation sur l'ambre, journal économique, février 1760.

Sur le copal.

XXV. Il y a dans le tome IXe. de la collection académique, contenant les mémoires de l'académie de Berlin, un article ayant pour titre: *recherches historiques & chimiques sur le copal*, par M. Lehmann. Nous y renvoyons le lecteur: nous nous contenterons seulement d'indiquer les résultats des expériences, pour déterminer dans quelle classe on peut ranger le copal.

L'auteur pense que le copal est un bitume: en effet, dit-il, le copal par sa figure extérieure, par sa forme indéterminée, par les insectes qui s'y trouvent renfermés, aussi-bien que par ses différentes couleurs, ressemble très-fort au succin, &, par conséquent, à un bitume:

il devient fort électrique, & garde son électricité pendant un espace de temps assez considérable; il ne la perd même pas quand on le brûle à la chandelle.

2°. Il donne sur le feu en brûlant, une flamme claire, de fortes vapeurs, une fumée épaisse, & une odeur particuliere comme les autres bitumes, tels que l'ambre, &c.

3°. Après avoir été consumé, il laisse, comme le font en partie les bitumes, un beau résidu léger & noir, qui a beaucoup de ressemblance avec l'asphalte brulé.

4°. Il ne se laisse dissoudre aisément ni dans l'esprit-de-vin, ni dans aucun autre menstrue, à l'exception de l'huile de térébenthine, & ces menstrues n'en viennent à bout qu'après une forte digestion & ébullition. Si c'étoit une gomme, il faudroit au moins que l'eau distillée pût en dissoudre quelque chose: si c'étoit une résine, elle devroit se dissoudre aisément, au moins dans l'alcohol: si c'étoit une gomme-résine, les deux menstrues devroient en attirer au moins ce qui leur convient. Puis donc que les choses ne se passent pas de cette maniere, c'est une nouvelle preuve que c'est un corps d'un tout autre ordre, & qu'on ne peut le regarder que comme un bitume.

5°. Le copal, en distillant, donne son peu de flegme, sa double huile en grande quantité, & sa terre de poix comme les autres bitumes.

6°. Son flegme se comporte comme le flegme qu'on tire de la distillation de l'ambre *per se* seulement; il n'est pas mêlé avec un sel volatil acide.

7°. L'huile qu'on en tire par la distillation a la même couleur, la même odeur bitumineuse, & le même poids spécifique que l'huile de succin.

8°. On obtient, par sa rectification, la même sorte d'huile que fourniſſent les huiles bitumineuses rectifiées, & elle a la même vertu de dissoudre les corps, & les mêmes propriétés que les autres huiles éthérées bitumineuses.

9°. Cette huile se mêle plus difficilement avec l'esprit-de-vin, que les huiles éthérées du regne végétal.

XXVI. 10°. Le copal avec l'huile de térébenthine donne un vernis qui est, pour la plus grande partie,

ſemblable au vernis d'ambre. Voyant donc que l'huile de térébenthine attaquoit ſi-bien le copal, j'en pris un loth, ou demi-once, dit le diſſertateur, auquel je joignis deux onces ou quatre loths d'huile de térébenthine : je fis bouillir le tout convenablement au bain-marie, & cela entra en ſolution d'une maniere aſſez complete pour donner un beau vernis clair, d'un jaune couleur d'or, qui ayant été délayé avec de nouvelle huile de térébenthine, & paſſé convenablement à travers un drap net, donnoit un luſtre encore plus beau que celui que j'avois préparé avec de l'eſprit-de-vin.

XXVII. Des expériences réitérées m'ont appris dans la ſuite que quelques autres huiles éthérées ſont auſſi propres à diſſoudre le copal, & j'ai procuré de ſemblables ſolutions avec l'huile de ſabine, & celle de menthe : au contraire, les huiles exprimées, comme celles de lin, d'olive, d'amandes, en bouillant avec le copal, n'en diſſolvent rien, il demeure au fond ſous la forme d'une maſſe recuite.

Les menſtrues alkalins ne ſont pas capables de le diſſoudre, car ayant employé l'huile de tartre par défaillance la plus pure, auſſi-bien que l'eſprit de ſel ammoniac, préparé avec le ſel alkali fixe, la chaux vive & la céruſe, je ne remarquai point qu'il en réſultât aucun changement. L'eſprit-de-vin le plus rectifié & le meilleur eſprit-de-vin tartariſé n'ont pas été plus efficaces.

XXVIII. D'après M. Margraf, j'ai pris une dragme de copal réduite en pouſſiere déliée, ſur laquelle je verſai un loth d'eſprit-de-vin tartariſé, & je fis bouillir le tout dans un alambic de verre de médiocre grandeur : comme par ce moyen l'eſprit-de-vin s'envoloit en grande partie, j'en verſois peu à peu de nouveau, de façon que j'en employai cinq onces à cet uſage ; au moyen de quoi tout le copal fut diſſous, à la réſerve d'une petite quantité de matiere blanche & gluante, qui ſe laiſſoit étendre & travailler comme une réſine, ſans pourtant s'attacher fortement aux doigts.

XXIX. Je pris enſuite les maſſes gluantes, j'y verſai deſſus une demi-once d'une huile de térébenthine pure : je fis bouillir le tout au feu de ſable, & j'obtins par ce moyen un beau vernis à laque, qui ſéchoit bien, &

donnoit un fort beau luſtre, fort propre à relever les couleurs vives.

XXX. Lorſque j'eus l'honneur de communiquer cette expérience à M. Eller, il me dit que la ſolution du copal s'effectuoit encore mieux dans de bon eſprit-de-vin camphré: je pris donc deux onces de l'eſprit-de-vin le mieux rectifié, dans lequel je fis diſſoudre autant de camphre qu'il étoit poſſible; je verſai enſuite cet eſprit ſur du copal réduit en pouſſiere déliée, & je mis le tout bien bouché à une douce digeſtion, ſecouant en meme temps ſouvent ce mêlange; & de cette maniere je parvins à la ſolution du copal, à une très-petite quantité près. Cette ſolution donne pareillement une eſpece de vernis fort délié, mais clair.

L'auteur rapporte enſuite différentes expériences qu'il a faites par la voie ſeche ſur le copal & ſur ſon huile; d'où il conclud que l'ambre & le copal, dans leur origine, ſont des réſines fluides, qui, dans la ſuite du temps, ſe coagulent au moyen d'un acide du regne minéral, de ſorte que le tout ſe réduit à la quantité plus ou moins grande, dans laquelle cet acide afflue, ou dans la maniere dont il attaque telle eſpece des parties conſtitutives, & s'unit plus ou moins avec elles.

Son *caput mortuum* eſt pareil à celui de l'ambre; il ſe laiſſe travailler comme lui; ſeulement il eſt beaucoup plus mou, ce qui vient de la plus grande quantité de parties huileuſes; car tandis que l'ambre donne à peine trois quarts d'huile, on en tire du copal juſqu'à ſept huitiemes.

XXXI. C'eſt avec de l'huile à laquelle j'avois fait prendre beaucoup de conſiſtance, que j'avois trouvé le moyen de joindre à du copal diſſous dans l'eſprit-de-vin, que je faiſois des bâtons de vernis, qui, quoique gras, ſe durciſſoient ſur le champ; il étoit déjà ſec au point de pouvoir être manié avant que d'être étendu ſur les pieces où on le vouloit, & il devenoit dur preſqu'auſſi-tôt qu'il y avoit été appliqué. La maniere dont on l'appliquoit ne peut être d'uſage que pour verniſſer des ouvrages de métal. *Mémoire de l'académie des ſciences*, année 1746, pag. 494, par M. de Réaumur.

XXXII. Le *dictionnaire de médecine*, au mot *copal*, prétend qu'on le fait diſſoudre dans l'huile d'aſpic, &

M. Macquer a eu la bonté de me confier une petite bouteille dans laquelle il y avoit du copal fondu dans l'huile d'anis.

RÉFLEXIONS.

J'AI réuni ſous un même point de vue le plus grand nombre d'obſervations qu'il m'a été poſſible de raſſembler ſur les deux principales matieres qui entrent dans la compoſition du vernis gras. Je me contente de les citer ſans critique ni remarques; puiſque, comme je l'ai annoncé, je ne ſuis pas chimiſte, & que je n'ai aucune notion de cet art ſublime, il ne me conviendroit pas de jeter des doutes ſur des procédés & des réſultats que prétendent avoir obtenu d'habiles chimiſtes; &, quoique je préſume bien que tous ne ſont pas exacts, ayant tenté par moi-même quelques expériences, cependant je ſuis trop peu initié dans les myſteres de leurs opérations, pour aſſurer poſitivement que tel ou tel auteur digne de foi s'eſt trompé. Dans les diſtillations & les analyſes, tout dépend d'une grande habitude à manipuler; en outre, il faut des connoiſſances recherchées pour ſaiſir à propos le fait de l'expérience; n'ayant ni la pratique ni la théorie, je me contente de préſenter mes réflexions. Les ſavants y auront tels égards qu'ils jugeront à propos; mais auparavant que de raiſonner ſur les faits, analyſons les autorités ci-deſſus citées.

J'ai rangé le ſuccin dans la claſſe des bitumes. Il paroît que depuis Tacite, juſqu'au commencement de notre ſiecle, on croyoit que c'étoit une

réſine qui exſudoit de certains arbres ; on l'a rangé ſucceſſivement dans les végétaux, les minéraux, les foſſilles. On ignore encore ſi c'eſt une réſine ou un minéral ; c'eſt ce qui nous a déterminés, d'après les obſervations ci-deſſus, à le mettre au nombre des réſines bituminiſées, faiſant l'anneau de la chaîne qui lie le végétal au minéral ; on n'a pas éclairci ſi celui qui ſe trouve ſur le bord de la mer eſt le même que celui qu'on rencontre dans le ſein de la terre ; on pourroit voir par les obſervations les plus récentes, qu'il tire ſa ſubſtance des ſucs gras de la terre, qu'il n'exſude d'aucun arbre ; enfin, que c'eſt un bitume foſſile. *Obſerv.* 1, 4, 5, 9, 20.

Les ſavants paroiſſent s'accorder à dire qu'il contient beaucoup de ſel volatil acide. *Obſerv.* 4, 2, 3, 9, 10, 20.

Qu'il eſt poreux, mucilagineux ; qu'il contient du flegme & des parties aqueuſes. *Obſerv.* 2, 5, 12, 22. Ce fait de ſon état mucilagineux ne nous paroît pas démontré.

Qu'il contient de la terre morte 1 ; qu'il donne de la teinture 5, 6 ; qu'il contient beaucoup d'huile 12, 13 ; que ſon ſel eſt acide, puiſqu'il fait effervescence avec les alkalis 3 ; que toute la ſubſtance du ſuccin peut ſe convertir en huile, ſi on a la précaution d'animer l'eſprit-de-vin par le ſel tartre 5, 6 : peut-être auroit-on mieux dit qu'il ſe réſout ſous une forme concentrée, qui lui donne l'apparence d'une huile ; que l'eſprit de ſel ne coagule pas avec les huiles. *Obſerv.* 7.

Qu'il eſt diſſoluble dans l'huile de nard, de pétrole 6, dans l'huile diſtillée de lavande 7, avec le ſel de tartre dans l'eſprit-de-vin 5, 6, 10*b*, avec l'huile de lin 7, 11, 18*d*. (J'en ai fondu)

avec la cendre du ſang, & d'une peau de lievre; qui donnent un ſel alkali, ainſi qu'avec l'eſprit-de vin bien déſlegmé 8, avec le ſel de tartre, mêlé à l'huile de tartre par défaillance, & l'huile de tartre par défaillance ſeule 10*b*, *c*, *d*, avec le ſel de tartre ſeul 12, *b*, avec de la chaux vive 12, *b*, avec de la liqueur de cailloux 14, avec de l'eſprit-de-vin urineux 15, 16, dans des huiles tirées par expreſſion & dans la térébenthine 11, 17, 18, 24; ce qui eſt démenti par l'*obſerv.* 23, dans l'huile d'amande douce, à l'aide de la machine de Papin 19, dans l'eſprit-de-vin, par l'intermede de l'acide du vitriol 20, avec une leſſive forte que l'on prépare avec le ſel cauſtique du régule d'antimoine 21.

J'ai pareillement rangé le copal dans la claſſe des bitumes; l'article 25 en démontre la raiſon. Le diſſertateur le croit diſſoluble dans l'huile de térébenthine 26. Dans quelques huiles éthérées, telles que celles de ſabine & de menthe; qu'il ne l'eſt point dans les huiles exprimées, ni dans les menſtrues alkalins, tels que l'huile de tartre par défaillance, & le ſel de tartre; que l'eſprit-de-vin rectifié & l'eſprit-de-vin tartariſé n'ont aucun effet 27 (1); que cependant ce dernier parvient à l'amollir, & que l'huile de térébenthine bouillie parvient à en diſſoudre les maſſes gluantes 29, diſſoluble dans l'eſprit-de-vin camphré. M. de Réaumur prétend l'avoir fait dans l'huile d'aſpic & l'eſprit-de-vin 31, 32. Il l'eſt certainement dans l'huile de lin; j'en ai fait la

(1) On a vu, pages 212 & 225, que nous l'avons diſſous, au moins en grande partie, dans de l'eſprit-de-vin.

diſſolution, & M. Macquer m'a fait voir une bouteille où il y en avoit de fondu dans l'huile d'anis.

Il paroît que le copal a beaucoup d'analogie avec le ſuccin ; il a comme lui ſon *caput mortuum* ; il eſt moins dur par ſa plus grande quantité d'huile ; c'eſt un vrai bitume comme l'autre, quoique les diſſolutions s'en operent par des voies différentes.

Voilà les faits. Voici mes raiſonnements.

On ne doit point oublier que je ne conſidere le ſuccin & le copal que ſous le point de vue de leurs propriétés pour le vernis. Il paroît, en général, que les chimiſtes les ont plus analyſés en phyſiciens, ou dans la vue d'en employer les produits dans les médicaments.

On doit, pour la perfection de l'art du verniſſeur, deſirer, ou que les vernis à l'eſprit-de-vin acquierent plus de ſolidité, ou que les vernis gras deviennent plus brillants. Les premiers ſont peu durables, le ſandaraque eſt trop mou, la térébenthine n'eſt que brillante, l'eſprit-de-vin léger. Les ſeconds ſont moins beaux ; l'altération qu'occaſione au copal & au karabé l'action violente du feu, gâte leur tranſparence ; & l'huile qu'on y introduit, quelque nette & blanche qu'elle ſoit, les ternit toujours. L'eſprit-de-vin s'incorpore avec les matieres en même temps qu'elles ſe fondent ; il les maintient enſuite dans un état de fluidité, & paroît les rendre à elles-mêmes par ſon évaporation : d'où il réſulte que la qualité des matieres qui entrent dans la compoſition des vernis clairs, n'eſt nullement altérée par le mêlange de l'eſprit-de-vin ; au lieu que dans les vernis gras, il faut, pour ainſi dire,

violenter les ſubſtances, les forcer à recevoir l'huile; elles ne ſe rendent qu'à une chaleur violente : elles ſe refuſeroient à la diſſolution, ſi en les faiſant bouillir avec l'huile, on n'employoit une action de feu bien plus violente que celle qui ſuffit à l'huile, ce qui l'altere & la brûle : il y a donc moins d'homogénéité; cette contrainte qu'elles éprouvent doit donc leur faire perdre de leurs qualités : auſſi ſans cette huile qui retient, pour ainſi dire, les parties qui s'échappent, ou plutôt qui cherche à les remplacer, ces ſubſtances ne pourroient jamais recouvrer leur beauté, leur force & leur tranſparence, encore en perdent-elles beaucoup que cette ſubſtitution ne leur reſtitue jamais.

Il eſt démontré, par une pratique conſtante, qu'il n'y a que trois liquides qui puiſſent entrer dans la compoſition des vernis; ſavoir, l'eſprit-de-vin, l'huile de lin préparée, & l'eſſence de térébenthine, comme on l'a établi dans le commencement de cette partie. Il paroît démontré dans la pratique, j'entends la pratique des manipulateurs comme moi, que l'eſprit-de-vin & l'eſſence ne peuvent diſſoudre ni le copal ni le ſuccin, & que l'huile ne les fond que difficilement, en ſacrifiant ſa beauté & ſa blancheur. Cependant les obſervations ci-deſſus ſemblent nous dire poſitivement le contraire : elles font l'énumération de pluſieurs liquides propres aux vernis, & préſentent différents menſtrues pour fondre ces deux matieres, ſoit qu'on emploie les menſtrues ſeuls, ſoit qu'on les faſſe aider par quelques intermedes. Avant que d'adopter aveuglément ces diverſes opinions, il ſeroit eſſentiel de s'aſſurer :

1°. Si les différents liquides qu'on emploie pour faire le vernis, ont toutes les propriétés néceſſaires, ou plutôt s'ils n'en ont pas qui leur ſoient contraires. Ainſi il faudroit ſoumettre à un ſcrupuleux examen, les eſprits-de-vin tartariſés, camphrés, ſur-tout ceux qu'on animeroit par les alkalins, de même que les huiles de nard, de pétrole, les huiles par expreſſion, les huiles éthérées, telles que celles de ſabine, de menthe, d'aſpic, &c.

2°. Si, en leur ſuppoſant toutes les qualités requiſes, elles peuvent procurer les diſſolutions des matieres. En admettant encore cette diſſolution, ſi ces liqueurs maintiendroient ces matieres dans un état de fluidité, capable de recevoir ou l'huile de lin, ou l'eſſence de térébenthine, ou tel autre liquide néceſſaire pour pouvoir les employer.

3°. Si les menſtrues qu'on emploie ſeuls ſont ſuffiſants pour diſſoudre nos bitumes. S'ils le ſont, il faudroit encore ſavoir ſi la diſſolution arrivée par ces menſtrues n'altéreroit pas leurs qualités; c'eſt-à-dire, la tranſparence & la ſolidité, qui ſont les deux plus eſſentielles au vernis. Ainſi il ne s'enſuit pas de ce qu'on peut peut-être diſſoudre le ſuccin dans l'huile de nard, de pétrole, d'aſpic, & le copal dans les huiles de ſabine, de menthe, ou dans l'eſprit-de-vin tartariſé ou camphré; il ne s'enſuit pas, dis-je, qu'on pourroit employer cette diſſolution comme vernis, elle peut y être ou inutile ou nuiſible; & de ce qu'on peut diſſoudre ces deux ſubſtances dans l'huile de lin dégraiſſée ou autre huile, on n'en doit pas conclure que le procédé eſt ſuffiſant, puiſque, comme on l'a démontré, l'huile les ternit, & ſe brûle ſouvent elle-même.

4°. Si les intermedes qu'on emploie, soit dans les huiles, soit dans l'esprit-de-vin, tels que les sels de tartre, l'acide du vitriol, les scories du régule d'antimoine, l'huile de tartre par défaillance, dissolvent aisément ces deux substances. En le supposant, si ces intermedes ne lui donneroient pas du flegme ou de l'humidité ; ce qui est contraire à l'essence du vernis, suivant nos principes, & le rendroit sujet à gerser : ou bien, si la dissolution qu'ils peuvent procurer seroit assez bien faite, pour que les matieres ou les liqueurs n'en fussent point altérées.

5°. En poussant plus loin le raisonnement, il faudroit s'assurer si, en admettant que les intermedes facilitent les dissolutions, & qu'ils soient contraires à l'état du vernis, on ne pourroit pas les faire évaporer ; & alors si l'évaporation, en rendant les matieres à elles-mêmes, les laisseroit dans un état de fluidité capable de recevoir ou l'esprit-de-vin ou l'huile, & de ne pas se recoaguler aussi-tôt l'absence des intermedes.

Ainsi l'on voit qu'en admettant pour vrais & constants tous les procédés qu'on annonce dissoudre le copal & le karabé, il pourroit se faire que la question proposée, s'il y a des menstrues qui dissolvent ces deux substances, fût encore à résoudre, sur-tout pour faire des vernis, & que le principe posé dans le cours de mon ouvrage, qu'ils ne sont bien solubles que par la torréfaction, demeurât pour constant & dans toute sa valeur.

A ces raisonnements, je joins mes observations.

La partie conſtituante principale du ſuccin & du copal paroît être l'huile ; il paroît même que c'eſt elle qui leur donne la tranſparence, du moins je le préſume ; le copal eſt beaucoup plus tranſparent ; & d'après l'obſervation 30 ci-deſſus, il donne beaucoup plus d'huile que le ſuccin ; mais auſſi le ſuccin contenant plus d'acide, paroît devoir à ce principe la dureté qui le caractériſe & le diſtingue du copal.

Il eſt certain que l'un & l'autre dans leur origine ont dû être liquides 40*b* ; les inſectes qu'on y trouve enfermés le prouvent ; qu'enſuite ils ſe ſont durcis. Le ſecret de l'art ſeroit donc de faire comme la nature, c'eſt-à-dire, de leur faire perdre à l'un & à l'autre leur forme concrete, de les maintenir pendant le temps néceſſaire dans leur premier état de molleſſe, & enſuite leur rendre leur ſolidité.

La torréfaction les diſſout à la vérité, mais en faiſant évaporer le flegme, le ſel, l'huile ; elle diſſipe les premiers principes, il faut faire bouillonner la matiere ; l'efferveſcence paſſée, les ſubſtances reprennent bien leur conſiſtance ; mais elles ſont moins tranſparentes, moins ſolides, les morceaux en ſont friables & caſſants comme la réſine. Ainſi la torréfaction ne peut nous ſuffire qu'à défaut d'autres moyens, pour les diſſoudre, & ne remplit pas l'objet que cherche & deſire l'artiſte.

C'eſt par la réunion de leurs principes, que le copal & le karabé ſont brillants & ſolides ; c'eſt donc en tâchant de les conſerver, qu'on parviendroit à imiter la nature ; ou ſi les procédés exigeoient abſolument qu'on en ſacrifiât, il faudroit tâcher de les remplacer par d'autres homogenes.

Je crois que c'eſt ſinguliérement l'huile de ces deux ſubſtances qu'il faudroit préciſément ménager ; c'eſt à elle qu'on doit ſûrement la beauté des vernis gras : cela eſt ſi vrai, que lorſque les bons manipulateurs veulent avoir de beaux vernis, ils n'attendent jamais la diſſolution totale des matieres ; ils arrêtent, pour ainſi dire, au premier bouillon, l'évaporation de l'huile, y incorporent ſur le champ une autre huile préparée. Cette reſtitution d'une huile étrangere, qui n'eſt pas homogene à la vérité, mais au moins analogue, prouve bien que l'huile de ces ſubſtances eſt la partie la plus eſſentielle & la plus utile au vernis : c'eſt donc une erreur de prétendre que pour faire fondre aiſément ces deux ſubſtances, comme de la cire, & les réduire ſans peine en vernis, obſervation 13, il faut les deſtituer de toute leur huile ; l'on n'auroit alors qu'une matiere friable, ſans couleur, ſans force ni qualité.

Je penſe bien néanmoins que l'huile ſeule n'eſt pas ſuffiſante, & que ſi l'on n'employoit que de l'huile, telle qu'on ſe la procure par la diſtillation, l'on ne pourroit jamais en faire un vernis, ou du moins qu'il n'auroit pas aſſez de conſiſtance, faute d'avoir des matieres dures.

Ainſi il faudroit que la chimie pût découvrir, par ſes recherches, quelque menſtrue parfaitement déflegmé, actif, violent même ; qui diviſât promptement le copal & le karabé ; qui en fondant avec vîteſſe ces deux ſubſtances, les liquéfiât ſur le champ, ou du moins empêchât l'évaporation de ſes principes eſſentiels pendant la torréfaction, & les maintînt enſuite dans le même état de fluidité, juſqu'à emploi fait de la matiere,

ou qu'il n'eût la liberté de s'évaporer qu'après l'application. Voilà le terme de mon art, & le vœu de l'artiſte.

Les académies de l'Europe s'empreſſeront ſans doute à concourir à l'avancement d'un art ſi utile, en propoſant à l'émulation de réſoudre les queſtions ſuivantes.

Quelle eſt l'origine & la nature du ſuccin & du copal ? Doivent-ils être rangés tous les deux dans la claſſe des bitumes ? Peut-on faire diſparoître leur forme concrete, les réduire dans leur premier état de molleſſe, & leur rendre enſuite leur ſolidité ? Si on le peut, le peut-on de la même maniere pour ces deux ſubſtances ? Quelle eſt préciſément dans ces deux ſubſtances la partie conſtituante qui convient le mieux au vernis ? Dans quels menſtrues propres aux vernis peuvent-ils ſe diſſoudre ? Si les menſtrues ſont inſuffiſants par eux-mêmes, quels intermedes pourroit-on employer pour faciliter la fuſion ? Et au cas que ces intermedes fuſſent contraires au vernis, quel ſeroit le moyen de les faire évaporer, & de conſerver néanmoins les ſubſtances dans un état ſuffiſant de fluidité ? Avec quel liquide pourroit-on les employer pour les rendre dures, extenſibles & promptes à ſécher (1) ?

(1) Sur ces réflexions préſentées dans ma premiere édition, il m'a été propoſé par une ſociété de chimiſtes d'Allemagne, de m'en donner la ſolution, ſi je voulois en acquérir le ſecret ; elle offroit de me donner un vernis ſupérieur à tous ceux qui ſont connus, de me vendre un ſuccin factice, ſuperbe, auſſi beau que le véritable ſuccin, avec lequel je pourrois faire de très-beaux vernis, & dont on pourroit faire des maſſes ; en outre, elle conſentoit de m'indiquer la maniere de fondre le copal & le

Ces queſtions éclaircies donneroient, ſans doute, des connoiſſances bien intéreſſantes pour les arts ; elles ſuffiroient pour ſatisfaire les verniſſeurs, & nos vernis ſeroient de beaucoup ſupérieurs à ceux de la Chine & du Japon. Parvenus au point de rendre l'ambre & le copal flexibles, maniables, de pouvoir en compoſer des maſſes, l'art des embaumements des anciens ſeroit ſurpaſſé ; bientôt on verroit ces deux matieres devenir de l'uſage le plus commun, tant pour les beſoins de l'homme, que pour les circonſtances où il cherche à jouir du ſuperflu.

Nous avons inſéré ici ces réflexions, telles qu'elles l'étoient dans nos deux précédentes éditions. On penſe bien que notre découverte de la diſſolution du copal à froid dans l'eſprit-de-vin, doit jeter quelque différence dans les réflexions & les queſtions que nous propoſons ici.

---

karabé à froid. Comme je n'achete point de ſecrets qu'on peut vendre à tout le monde, j'ai propoſé de communiquer tous les mémoires qu'on voudroit me donner à ce ſujet, & d'en faire honneur aux inventeurs ; on l'a refuſé.

L'ART
D'EMPLOYER LE VERNIS.

SECONDE PARTIE.

INTRODUCTION.

L'ART de faire le vernis n'intéreſſe eſſentiellement que ceux qui en font un objet de commerce; il exige tant de ſoins, des attentions ſi ſuivies pour les incorporations, une vigilance ſi préciſe pour maintenir, forcer ou diriger le feu, qu'il n'y a qu'une très-longue habitude qui puiſſe donner le vrai tact de ſa compoſition, & faire garantir l'artiſte des accidents occaſionés quelquefois par un coup de feu violent. Il eſt à préſumer que les amateurs, ou ceux qui peuvent en avoir beſoin accidentellement, ne s'occuperont point de ſa compoſition; il leur eſt beaucoup plus utile de connoître de quelle maniere on l'emploie.

L'art de l'emploi du vernis conſiſte à l'appliquer, le polir, le luſtrer, le rafraîchir, le

réparer, quelquefois même à le détruire, ou pour en appliquer un nouveau, ou pour le faire disparoître tout-à-fait. On va traiter, dans deux chapitres, de ces objets : le premier indiquera la façon de l'employer sur toutes sortes de sujets ; & le second, la maniere de le polir, rafraîchir, & de le détruire.

CHAPITRE PREMIER.

De l'emploi des vernis.

LE vernis s'applique sur toutes sortes de sujets, ou nus, ou peints, ou dorés ; il s'emploie aussi pour imiter les vernis de la Chine & du Japon, ou pour les raccommoder. Dans l'un & l'autre cas, il exige des précautions si délicates, qu'il ne faut le confier qu'à des mains sûres, & guidées par une attention bien suivie. Celui qui croit avoir tout prévu, est souvent étonné de voir son ouvrage manquer, le vernis se ternir, gerser, devenir farineux ; il a beau en chercher la raison, rarement il la trouve : en vain tente-t-il de réparer un défaut, de marier un ensemble ; le plus court, le plus sûr est de tout détruire, pour tout recommencer. Nous allons indiquer les précautions les plus essentielles, en les réduisant en préceptes, ainsi que nous avons fait pour les autres parties de cet ouvrage.

Préceptes généraux

Pour l'application des vernis.

1°. Le laboratoire doit être extrêmement net, &, autant qu'il se peut, à l'abri de toute poussiere. On peut voir, dans le mémoire du P. d'Incarville, jusqu'à quel scrupule les Chinois portent là dessus leur attention.

2°. Le vernis, comme nous l'avons recommandé, doit être conservé & enfermé dans des vases frais; il faut donc éviter de le mettre dans un vase qui soit mouillé; choisissez au contraire un pot de terre vernissé, bien sec, qui n'ait aucune humidité, ni qui y soit exposé : n'y versez que la quantité qui vous est nécessaire pour la durée de votre opération, & que la principale bouteille reste bien bouchée.

3°. Pour prendre le vernis avec la brosse, ne faites que l'effleurer; &, en retirant la main, tournez deux ou trois fois la brosse pour couper le filet qu'il laisse après lui.

4°. Tenez extrêmement propres les pieces que vous voulez vernir; qu'il n'y ait ni crasse, ni humidité, ni poussiere; par cette même raison, ayez les mains seches, nettes & propres, pour ne rien souiller.

5°. Employez les vernis à froid; cependant si l'on s'en servoit dans l'hiver, dans les fortes gelées, il faudroit tenir l'étuve ou le laboratoire assez chaud pour que le froid ne le saisisse point, & ne le fasse sécher par plaques. Si c'est pendant l'été, exposez le sujet vernissé au soleil : si la chaleur en étoit trop forte, & qu'il y eût lieu de craindre que le sujet, par exemple, du bois,

n'en fût tourmenté, ce qui pourroit le faire éclater; il suffira alors de l'exposer à l'air chaud, en prenant garde que la poussiere n'y morde; ce qu'on peut éviter en l'enfermant d'un vitrage. Si c'est en hiver, placez le sujet verni sé dans une étuve, ou dans une chambre fermée où il y aura des fourneaux de charbons allumés: prenez garde que la chaleur ne soit trop active.

6°. Le vernis à l'esprit-de-vin aime une chaleur douce & modérée; aussi-tôt qu'il la sent, il s'étend & se polit de lui-même; on voit les ondes & les côtes se dissiper, & disparoître les glacis de la broisse: il redoute le froid; il frissonne, blanchit, forme des grumeaux qui lui ôtent son lisse & son poli, s'il en est saisi: la trop grande chaleur ne lui est pas moins contraire, car elle le fait bouillonner; on le voit se peloter & devenir inégal sur la surface de l'ouvrage.

Le vernis gras demande une chaleur plus forte, & subit aisément celle d'un four très-échauffé. Comme on ne peut pas mettre dans des fours de certains ouvrages trop grands, tels qu'une voiture, ou une partie trop considérable de boiserie, alors on présente à l'ouvrage un réchaud de doreur, que l'on promene pour chauffer le vernis: en été on l'expose à la plus grande ardeur du soleil (1).

7°. Vernissez à grands traits, promptement & rapidement, l'aller & le retour, & pas davantage; évitez de repasser, le vernis rouleroit; n'épaississez pas vos couches, elles formeroient des côtes; & ne croisez jamais les coups de pinceaux, c'est contrarier vos couches.

(1) Voyez l'avant-derniere ligne de la page 168, & le n°. 10 de celle 171.

8°. Il faut étendre le vernis le plus également & le plus uniment qu'il eſt poſſible; la couche ne doit avoir au plus que l'épaiſſeur d'une feuille de papier : trop épais, il ſe ride en ſéchant; quand même il ne ſe rideroit pas, il a plus de peine à ſécher : trop mince, il eſt ſujet à être facilement enlevé.

9°. Ne mettez jamais une ſeconde couche que la premiere ne ſoit abſolument ſeche; ce qui ſe reconnoît lorſqu'en poſant légérement le dos de la main, il n'y fait aucune impreſſion, ou que l'ongle n'y peut pas mordre.

10°. Si votre vernis appliqué devient terne, inégal; s'il ne promet pas un bon effet, le plus court, le plus ſûr eſt de l'enlever, comme on le dira ci-après, & de tout recommencer : les plus habiles le gâtent quelquefois davantage en s'obſtinant à le vouloir raccommoder.

11°. Quelque polie que ſoit la baſe ſur laquelle on applique le vernis; telles bien unies que ſoient les couches, il s'y trouve quelquefois de petites inégalités que l'on n'effaceroit pas en y mettant de nouvelles couches; c'eſt ce qui fait que l'on polit les vernis. Le poli enleve juſqu'aux petites éminences qu'occaſione la pouſſiere qui s'y jette, quelque ſoin qu'on prenne : auſſi, lorſqu'on veut faire de très-beaux ouvrages, a-t-on le ſoin de polir à chaque couche. On verra, dans le ſecond chapitre, la maniere de polir le vernis.

12°. On applique les vernis avec des pinceaux de poil de blaireau, leſquels, faits en forme de patte d'oie, s'appellent *blaireaux à vernir*, ou avec des pinceaux de ſoie de porc très-fine : ils ſervent l'un & l'autre pour les fortes parties

d'ouvrage : quand elles ſont petites, on ne ſe ſert que de petits pinceaux enchâſſés dans des plumes.

13°. Si le vernis, quand on veut l'employer, eſt trop épais & ne s'étend pas bien, il faut l'éclaircir ; s'il eſt à l'eſprit-de-vin, en y mettant un peu d'eſprit-de-vin bien rectifié ; & s'il eſt à l'huile, en y introduiſant de l'eſſence.

14°. Ne laiſſez point ſécher vos pinceaux ou blaireaux ſans les avoir eſſuyés avec un petit linge propre & fin, pour vous en ſervir une autre fois : s'il arrivoit que le vernis s'y fût ſéché ; s'ils ont ſervi à des vernis à l'eſprit-de-vin, trempez-les quelque temps dans l'eſprit-de-vin avant de les eſſuyer ; & dans l'eſſence, ſi les vernis étoient à l'huile.

Doſe de vernis pour une toiſe carrée.

Quand on veut vernir, il faut évaluer, par chaque toiſe carrée ſuperficielle du ſujet, à peu près un demi-ſetier de vernis à l'eſprit-de-vin pour chaque couche, & une chopine pour deux : il en faut un peu moins ſi l'on emploie du vernis gras.

SECTION PREMIERE.

De l'application du vernis ſur différents ſujets.

On applique les vernis ſur différents ſujets, pour leur donner de la ſolidité & de l'éclat. Quand nous diſons que le vernis donne de la ſolidité à un ſujet, nous ne prétendons pas ſoutenir qu'il lui ajoute plus de conſiſtance : un bois verniſſé, par exemple, n'en reçoit pas plus

de fermeté, mais au moins le vernis le maintient en écartant toutes les intempéries de l'air qui le minent, & le ver rongeur qui le dévore; ainsi c'est plus en éloignant ce qui est nuisible qu'en y ajoutant de la vigueur, que le vernis conserve les sujets qu'il couvre; il leur donne de l'éclat, car son brillant & son poli offrent à l'œil & au tact des surfaces vives, transparentes, douces & unies : ces deux avantages, que l'application des vernis procure, feront toujours ranger cet art au nombre des plus utiles, comme la facile exécution de ses procédés le feront toujours regarder comme un des plus agréables à l'industrie.

Lorsqu'on veut vernir un sujet, soit nu, soit peint, soit doré, on applique plusieurs couches du vernis qu'on a choisi, ou simplement sans préparation, ou lorsqu'on craint qu'il ne s'emboive dans le sujet, on met auparavant un encollage à froid.

Nous l'avons déjà dit, c'est le sujet & son exposition, qui déterminent quelle sorte de vernis on doit employer; s'il doit rester dans l'intérieur, on choisit communément un vernis à l'esprit-de-vin; si c'est pour des dehors, comme celui-ci ne résisteroit pas aux injures du temps, on préfere un vernis gras. L'art de l'application du vernis se développe assez par les préceptes que nous venons de donner; si on juge à propos d'encoller les sujets avant que de vernir, il faut relire l'article sur les encollages, pages 51 & 83. Nous allons indiquer quelques parties qu'on est plus dans l'usage de vernir; ce que nous en dirons suffira pour tous les sujets quelconques.

Maniere de vernir les lambris d'appartements.

Reliſez bien les préceptes ci-deſſus, & ſurtout ayez ſoin, 1°. que vos peintures ſoient bien ſeches; 2°. que l'endroit où vous voulez vernir ſoit chaud; que votre blaireau ſoit propre, & qu'il n'y ait ni graiſſe ni humidité ſur le lambris à vernir.

Si les lambris ſont peints en détrempe, il faut qu'ils ſoient encollés avant que de les vernir; reliſez donc les pages 52 & 83, concernant les encollages qui doivent ſe faire à la colle de parchemin; ſi vous oubliez cette opération, le vernis s'emboira dans les peintures.

Si le lambris eſt peint à l'huile, la ſeule précaution à avoir, eſt qu'il ſoit très-propre & très-ſec.

Obſervations ſur le vernis ſans odeur.

L'empreſſement de jouir, & la crainte du danger qui réſulte quelquefois de l'odeur des peintures à l'huile, déterminent aſſez volontiers à n'employer qu'un bon vernis ſans odeur. Outre l'avantage réel que préſente très-certainement celui que nous débitons, de rendre les lieux habitables & ſains vingt-quatre heures après ſon application, il a encore la propriété de ſe conſerver très-long-temps dans toute ſa fraîcheur & ſa vivacité; il faut ſeulement tous les ans, dans l'automne, avoir ſoin de le laver avec une éponge & de l'eau tiede; ce lavage emporte les ordures & les craſſes qui ont pu s'y jeter, & il redevient auſſi beau, auſſi brillant que quand il vient d'y être appliqué : mais il faut le laver tous les ans,

ſinon la craſſe, les exhalaiſons, les vapeurs s'y incruſtent tellement par la durée, qu'on ne peut plus le nettoyer; il faut employer le mordant pour enlever, & les ordures, & le vernis. Un vernis mal fait ne pourroit ſupporter ce lavage à l'eau, qui l'enléveroit & terniroit les couleurs.

Il faut auſſi prendre garde de laiſſer des appartements, peints & vernis, ouverts dans les temps de brouillard; le brouillard, que je laiſſe aux phyſiciens à mieux définir, me paroît contenir une humidité alkaline, & avoir à peu près le mordant de l'eau ſeconde. Ce qui eſt certain, c'eſt qu'il détruit & corrompt le vernis: il faut avoir ſoin de fermer les appartements quand il fait du brouillard, & y faire même du feu.

Il faut environ une chopine de vernis pour deux couches d'une toiſe carrée de lambris.

Maniere de vernir les boiſeries.

On ne vernit guere les bois d'ébéniſterie, on ſe contente de les frotter avec de la cire; mais lorſqu'on a de belles boiſeries de bois de chêne ou de Hollande, bien choiſies, ſur leſquelles ſont ſculptés d'élégants deſſeins, comme on en voit ſur des panneaux, dans de ſuperbes appartements, ou ſur des corps de bibliotheque, de peur de gâter la beauté du deſſein & la préciſion de la ſculpture, on ne les met point en couleur; mais comme le ton de la couleur de bois ne flatte pas toujours, on donne à l'encollage, qu'on met avant le vernis, une teinte comme celle du bois, & enſuite on y met une ou pluſieurs couches de vernis. Pour cette opération, 1°. pulvériſez bien & infuſez dans l'eau, ſuivant le ton de la couleur

que vous cherchez, de l'ocre de rue ou de l'ocre jaune, de la terre d'ombre & du blanc de céruſe; ne mettez de cette teinte, dans une doſe quelconque de colle de parchemin, que ce qui eſt néceſſaire pour lui donner une teinte; remuez bien le tout enſemble : 2°. paſſez-le au travers d'un tamis; 3°. donnez-en deux couches bien étendues à froid; 4°. quand elles ſont ſeches, appliquez-y deux couches de vernis à l'eſprit-de-vin, indiqué page 227. Il dépend de l'habileté du peintre, s'il apperçoit quelque défaut dans la menuiſerie, de le réparer, en le maſquant dans l'encollage par de petites couleurs, ou en y mettant ſon vernis.

Si l'on décore des lieux publics, comme un chœur de cathédrale, au lieu d'un vernis à l'eſprit-de-vin, il faut préférer d'y mettre un beau vernis blanc au copal.

Maniere de vernir les violons & inſtruments.

Les uns appliquent ſimplement pluſieurs couches du vernis indiqué page 230, qui eſt rouge de ſa nature, à cauſe de la laque, & l'emploient auprès du feu : d'autres y poſent auparavant un encollage teint; cette teinture ſe fait, ſi on la veut rouge, en faiſant fondre un peu d'alun dans l'eau de rocou; ſi on la préfere jaune, en y ſubſtituant du ſafran avec de l'alun. D'autres mêlangent les deux teintes pour en faire une mixte. Cet encollage, quoique coloré, ne maſque point les veines du bois : le vernis de copal, à l'eſprit-de-vin, eſt ſupérieur à tous les autres vernis pour les inſtruments.

Maniere de vernir les bois d'éventails & les découpures.

Quand le bois d'éventail eſt peint à la gomme & bien ſec, on y met tout ſimplement deux couches du vernis à l'eſprit-de-vin, indiqué pag. 229.

Le vernis à l'eſprit-de-vin, indiqué même page, peut ſervir à vernir les découpures. On ne le polit ordinairement pas; mais ſi on vouloit le faire, il faudroit en mettre pluſieurs couches. Pour mettre des découpures, on peint le fond à l'huile ou en détrempe, & on applique ſa découpure avec de la gomme.

Maniere de vernir les boîtes de toilette & étuis.

1°. Donnez quatre à cinq couches de blanc d'Eſpagne broyé à l'eau, & détrempé à la colle de parchemin: 2°. quand elles ſont ſeches, poncez-les avec une pierre ponce pour en ôter les grains, & adouciſſez avec de la toile neuve & de l'eau, comme nous l'avons dit plus au long, pag. 81, 103 & 153: 3°. donnez deux couches de la teinte choiſie, broyée à l'eau & détrempée à la colle de parchemin: 4°. paſſez une ou deux couches d'encollage d'une eau de gomme, pour empêcher que le vernis ne gâte & ne terniſſe les couleurs des découpures, & ne s'y introduiſe. 5°. Quand la gomme eſt ſeche, mettez trois à quatre couches du vernis indiqué page 229; quand on veut le polir, on en met huit à dix, que l'on polit avec de la ſerge & du blanc d'Eſpagne, ou du tripoli.

Maniere de vernir les boîtes de carton.

Quand la boîte eſt faite au tour, 1°. donnez, avec un blaireau, vingt à vingt-quatre couches du vernis à l'apprêt, indiqué page 239 : vous aurez ſoin de faire ſécher chaque couche dans une étuve, la plus chaude que faire ſe pourra. 2°. A chaque quatrieme couche, paſſez la boîte au tour pour adoucir les couches, les redreſſer & ôter les grains. 3°. Les couches ſeches & finies, grattez-les & les adouciſſez avec une lame de couteau ; la couleur alors y mord mieux que ſi elles étoient poncées. 4°. Broyez très-fin vos couleurs à l'huile de lin de Hollande, & les détrempez avec de l'eſſence. 5°. Etendez cinq à ſix couches bien minces avec des pinceaux de petit-gris. 6°. Donnez enſuite dix à douze couches d'un beau vernis blanc au copal, indiqué page 236 : il faut les polir, comme on le dira ci-après.

Il y a des perſonnes qui s'amuſent quelquefois à réunir nombre de cachets de lettres, & qui s'en ſervent pour faire un vernis, qu'ils mettent de même ſur les boîtes de carton. Voici comme elles ſont : elles prennent une once & demie de cette cire à cachet, & la laiſſent fondre dans un demi-ſetier d'eſprit-de-vin au bain-marie, en remuant bien ; ſi la couleur n'étoit pas aſſez épaiſſe, il faudroit y mettre plus de cachets, & elles en mettent trois ou pluſieurs couches ſur leurs boîtes, & davantage ſi elles veulent polir.

Maniere de vernir les papiers.

On deſire quelquefois, pour conſerver les

beaux papiers de la Chine ou autres, y mettre un vernis. Quand le vernis eſt collé ſur la toile, 1°. battez & tamiſez bien, pour qu'il n'y ait point de grumeaux, de la colle de parchemin légere. Voyez à cet effet les pages 52 & 83, où il eſt fait mention de l'encollage. 2°. Donnez-en deux couches froides, bien légeres & bien unies ſur le papier, en prenant garde d'en gâter les couleurs. 3°. Les couches ſeches, mettez un réchaud de feu pour tenir l'endroit chaud, & appliquez deux couches de vernis à l'eſprit-de-vin, page 229; ou, ſi on le préfere, un beau vernis blanc fin ſans odeur.

Maniere de vernir les métaux.

Pour vernir une cafetiere, un vaſe de cuivre ou de fer-blanc, poliſſez d'abord le vaſe avec une pierre-ponce, prêlez & poliſſez avec du tripoli : on a vu ces procédés, page 102. Etendez cinq à ſix couches de vernis gras au copal, ſi le fond eſt blanc; & au karabé, s'il eſt ſombre, ayant ſoin de ne pas ternir le vaſe par l'attouchement des mains, d'attendre que chaque couche ſoit bien ſeche avant que d'en poſer une nouvelle, & de préſenter le vaſe à une chaleur forte, au moment que vous poſez le vernis, ou, ſi vous le pouvez, à la chaleur du ſoleil : le ſoleil & le grand air contribuent beaucoup à donner de la dureté au vernis.

Maniere de vernir les fers & balcons extérieurs.

1°. Donnez une premiere couche de noir de fumée, mêlée avec un peu de terre d'ombre ; broyez l'un & l'autre à l'huile graſſe, & détrem-

pez-les enſemble à l'eſſence; lorſque la couleur eſt ſeche, mêlez du noir de fumée dans le vernis gras, indiqué page 238. 2°. Etendez-en une ou deux couches ſur le fer. 3°. On donne une couche de vernis pur par deſſus, pour le rendre brillant : quand ce ſont des rampes qui ne ſont pas expoſées au dehors, on les vernit à l'eſprit-de-vin, dans lequel on détrempe du noir de fumée.

Maniere de vernir les lampes à pompe, ou les faux cierges d'égliſe.

On imite la couleur de cire, ou ſur des bâtons de ſept à huit pieds, qu'on éleve dans les égliſes en forme de cierges, ou ſur des lampes économiques dans leſquelles on met des pompes, 1°. en donnant deux couches de blanc de céruſe broyé à l'huile; 2°. en détrempant du beau blanc de plomb en trochiſques, avec un beau vernis gras, dont on donne deux ou trois couches : 3°. on donne par deſſus trois à quatre couches pures d'un beau vernis gras blanc : 4°. on polit.

Maniere de vernir les trains, les roues & les panneaux des voitures.

Nous prions le lecteur de relire ce que nous avons dit ſur la maniere de décorer les équipages, pages 101 & 117 : comme on ſe ſert de vernis gras, nous n'avons à lui recommander ici que d'échauffer l'endroit où l'on vernira; il faut quelquefois préſenter un réchaud de doreur, comme nous l'avons dit ci-deſſus, page 276, au ſixieme précepte.

SECTION SECONDE.

Maniere d'imiter & de raccommoder les ouvrages de vernis de la Chine & du Japon, avec les procédés qu'il faut employer pour la préparation des ors, celle des pâtes & des mordants, pour peindre les Arabesques, &c.

Qui ne connoît & n'admire les ouvrages en laque des Chinois & des Japonois ? Ces peuples, peut-être les seuls de la terre sur lesquels l'industrie Européenne n'a pas l'avantage d'une supériorité universelle, dessinent & peignent des vases, des bijous, des meubles, avec une intelligence, un goût, une patience qui étonnent nos contrées. La nature, il est vrai, en leur présentant les matieres nécessaires à leurs travaux, favorise leur infatigable ardeur ; mais il faut leur rendre la justice, qu'ils ont su les porter à un point de perfection désespérant pour nous ; qu'occupés seulement de cette perfection, ils y donnent tous leurs soins, leur temps ; que bien-loin d'être, comme nous, avides de jouir, ils n'estiment leurs possessions que par leurs beautés, leurs finis, & qu'ils en reculent aisément la jouissance, pourvu qu'elle ne leur laisse rien à desirer. Cependant, quoique nos régions ne produisent pas, comme les leurs, les matieres premieres, qui sont les vernis & les bois, néanmoins on a vu sortir, des mains des artistes François & Anglois, des ouvrages capables de balancer les suffrages, & de faire naître le doute & l'incertitude sur leur origine, si la prévention ne s'opiniâtroit pas à n'adopter que ce qui, venant des contrées fort éloignées, est très-rare & très-

coûteux (1). Que de ſommes immenſes ſortent chaque année de l'Europe, pour aller s'engloutir dans les vaſtes régions de l'Aſie! Que d'Européens, affrontant mille dangers dans des voyages périlleux, confient leurs jours au plus terrible des éléments, pour rapporter à leurs concitoyens quelques bois verniſſés, que le plus ſimple uſage & le moindre accident détruiſent, & qui ne peuvent ſe conſerver qu'en prenant le parti de ne s'en jamais ſervir! Ces peuples, d'ailleurs, travaillent & finiſſent actuellement moins leurs ouvrages, depuis qu'étonnés de notre folle curioſité, ſuffiſants à peine à ſatisfaire nos inſatiables deſirs, ils ſont obligés de négliger la perfection pour multiplier la quantité. Auſſi diſtingue-t-on, dans le commerce, les anciens laques (2) d'avec les nouveaux. Il ſera peut-être impoſſible de rien faire d'auſſi beau que les premiers qui ſont venus en Europe; mais certainement nous avons des

(1) L'activité pour le commerce dont l'Europe ſe glorifie tant, doit paroître bien ridicule aux trois autres parties du monde: nous épuiſons tout l'or de l'Amérique, comme ſi nous voulions acheter toute la terre, & c'eſt pour aller en Afrique marchander quelques negres; aux extrêmités de l'Aſie acheter des bois, de la porcelaine. Pluſieurs milliers d'hommes périſſent tous les jours pour une exportation auſſi mince, qui nous dépeuple & nous appauvrit, tandis qu'elle enrichit tous les autres peuples auxquels nous portons les choſes les plus utiles, pour leſquelles ils ne daigneroient pas faire le moindre pas, qu'ils échangent contre leur ſuperflu, & des choſes du pur luxe.

(2) L'ancien laque de la Chine eſt tout en-relief, orné de quantité de figures & d'animaux. Le nouveau contient peu de l'un & de l'autre; ce ſont des plantes, des fleurs: le vernis n'en eſt pas ſi beau.

ouvrages

ouvrages faits en France & en Angleterre, qui surpassent ceux qu'on a vu arriver depuis le commencement de ce siecle : on se rappelle que le fameux Martin a trompé à cet égard plus d'une fois les plus habiles connoisseurs ; ses chef-d'œuvres sont encore recherchés aujourd'hui avec le même empressement que les anciens laques.

Il y a des laques de la Chine, & des laques du Japon ; les premiers ne sont que des arabesques couchés à plat, qu'on couvre d'or : la beauté du vernis & la finesse des ouvrages les font remarquer. Les autres leur sont bien supérieurs ; outre que le vernis ne cede en rien à celui de la Chine, ils ont, sur les ouvrages de ce pays-là, la beauté des arabesques, qui sont tous en relief, dont les ors sont variés à l'infini ; les mordants dont ils se servent pour appliquer leurs métaux, qui résistent aux plus rudes épreuves : avantage que n'ont pas ceux de la Chine ; mais les uns & les autres ont perdu de leur beauté, & on fait une grande différence de leurs laques actuels avec ceux appellés anciens.

Quoi qu'il en soit, pour démontrer aux amateurs qu'on imite ces laques, nous les prions de vouloir bien lire l'excellent mémoire du P. d'Incarville, missionnaire en Chine, inséré dans le tome III des mémoires des savants étrangers. Par la lecture de ce mémoire, & en le rapprochant de nos procédés, il sera facile de s'appercevoir que ceux que nous indiquons sont au moins aussi sûrs qu'une infinité d'autres, épars dans différents ouvrages, qu'on a donnés hautement & hardiment comme des moyens certains, & qui s'anéantiroient bientôt par la comparaison

que nous propoſons aux amateurs de faire des uns & des autres.

On raccommode auſſi les laques de la Chine. Combien de meubles, diſions-nous dans le proſpectus de cet ouvrage, de bijous en laques dépériſſent faute de pouvoir, ou les réparer ſoi-même, ou les confier à des ouvriers intelligents, qui ſont ſi rares, ſi myſtérieux ſur leur prétendu ſecret, ſi renchéris, qu'on néglige de faire des réparations quelquefois très-légeres, qui pourroient conſerver ces bijous! & par là on ſe prive de meubles riches, utiles, agréables, commodes, dont la perte devient ſenſible par leur cherté exceſſive. Cette partie de notre travail intéreſſera ſûrement autant que celle où nous traiterons de l'imitation.

Enfin, on fait de faux laques, qu'on raccommode de même, tels que les ouvrages à fond noir qui viennent de Spa, ornés de figures dorées, en tabatieres, cabarets, encoignures, boîtes à jouer: nous allons, dans les trois articles ſuivants, nous occuper de ces trois parties.

ARTICLE PREMIER.

Maniere d'imiter les laques de la Chine.

Ceux qui liront le mémoire du P. d'Incarville, que nous placerons ci-après, y remarqueront, ſans doute, que les principes qui dirigent les Chinois, ſont préciſément les mêmes que ceux que nous avons adoptés pour enſeigner la maniere de faire le vernis. Comme eux, nous voulons qu'il ſoit limpide, tranſparent; qu'il ait

peu de corps, qu'il ſoit paſſé avec ſoin, & qu'on ne l'allie avec l'huile ſi elle n'eſt bien ſicative. Ces points eſſentiels connus en Europe, il n'a fallu que trouver des matieres & des liquides qui puſſent ſuppléer à ceux que la nature a ſi libéralement accordés aux Chinois. Les meilleurs, juſqu'à préſent, ont été le ſandaraque, le copal, le karabé, l'eſprit-de-vin & l'huile graſſe : il ne nous eſt pas poſſible de comparer les matieres Chinoiſes avec les nôtres, puiſqu'il n'en eſt point venu en Europe, & qu'on prétend que celles qui nous ſont envoyées ſont altérées avant leur départ; mais ſi l'on en peut juger par les effets, nous avons tout lieu de croire que nos vernis ſont dans la plus grande approximation poſſible de ceux de la Chine, & que l'induſtrie, qui ſe plaît à imiter la nature, ne l'a peut-être jamais copié de ſi près.

Toute l'adreſſe qu'exigent ces ſortes d'ouvrages, doit être dans la main pour le deſſein & le pinceau, pour les arabeſques qu'on veut exécuter. Ceux qui voudront, d'après le précis que nous allons préſenter, faire des expériences, doivent tâcher, auparavant, d'avoir ſous leurs yeux des ouvrages de Chine ou du Japon, deſſiner premiérement les arbres, les maiſons, s'accoutumer enſuite à manier la pâte & le mordant; ce qui eſt le plus difficile, & ne peut s'apprendre que par l'habitude : ils peuvent auſſi travailler en faux laques, pour que leurs eſſais ne ſoient pas ſi coûteux. Ce travail eſt bien plus aiſé à exécuter que la peinture en tableaux, parce qu'il n'y a ni couleurs ni tons de clair à obſcur; l'or & l'argent tiennent lieu de coloris.

Le grand mérite eſt la grande propreté, & la

juſteſſe dans tous les traits qu'on doit tracer ; plus ils ſont exacts, & plus on approche de la perfection des ouvrages Chinois & Japonois.

Ces peuples travaillent leurs ouvrages, ou à plat & ſans relief, ou à la pâte & en relief ; dans l'une & l'autre de ces manieres, ils ſemblent avoir adopté de préférence les fonds noirs pour exécuter leurs arabeſques & leurs reliefs : ils varient quelquefois ces fonds noirs en y ſemant de l'aventurine, ou en faiſant des fonds rouges ou cafés, & des fonds d'or polis : ces derniers, étant les plus recherchés, ſont auſſi les plus chers.

Préparation des fonds noirs.

1°. Choiſiſſez le bois le plus léger & le plus ſec que vous puiſſiez trouver ; on ne peut pas les déſigner, attendu qu'il ſeroit impoſſible d'en trouver en Europe de ſemblable à celui des Chinois : il faut préférer celui qui a le moins de veines & de pores, qui eſt le plus poli & uni, ou qui ſouffre plus de l'être. Le tilleul, l'érable, le bouis, le poirier nous paroiſſent devoir être plutôt recherchés, comme étant compacts & d'une ſubſtance uniforme.

2°. Le bois poli & uni, collez-y une toile des plus fines ; on peut prendre de la mouſſeline, attendu que nos toiles ont un grain qui peut nuire au poli du vernis : cette toile ſert à contenir les bois, & à empêcher qu'ils ne ſoient trop imbibés par les apprêts, qui le tourmenteroient trop s'ils étoient imbibés à bois cru ; que la toile ou mouſſeline ſoient bien tendues ; ſur les grands ouvrages on y étend de la filaſſe.

3°. Broyez à l'eau du blanc de Bougival ; &,

pour lui donner du corps, ajoutez-y de la terre d'ombre ; détrempez-les à la colle de gants moyennement forte. Cette colle étant plus douce que les autres, doit être préférée. Donnez-en cinq ou six couches à froid, si c'est dans l'été, dont la chaleur tient toujours la colle liquide ; & tiede, si c'est en hiver.

4°. Polissez les couches avec de la prêle, ensuite avec de la pierre-ponce pilée en poudre impalpable, & du tripoli pilé de même.

5°. La piece ainsi préparée, broyez, avec du vernis gras au karabé, du noir d'ivoire, & détrempez-le avec le même vernis, en quantité suffisante pour le rendre noir ; ce qui doit donner à peu près une once de noir sur quatre de vernis : s'il est trop épais, il faut l'éclaircir avec de l'essence.

Nous avons annoncé, dans la premiere partie de cet art, la maniere de faire les vernis les plus solides. Il faut choisir celui au karabé ou à l'ambre, pag. 236, & celui à la gomme laque à l'esprit-de-vin. Le premier vaut mieux pour les ouvrages qu'on veut faire : on préfere le second pour raccommoder. L'un & l'autre de ces deux vernis souffrent également le poli avec de la prêle, de la ponce pilée & du tripoli, comme nous le dirons au dernier chapitre de cette partie.

6°. Donnez huit, dix, douze à vingt couches de vernis. Les pieces, faites au vernis d'ambre, doivent être séchées, s'il est possible, au feu d'un four, pour la plus grande solidité : à défaut du four, on doit avoir des étuves, dont la chaleur douce, en séchant le vernis, lui donne la consistance & la dureté nécessaire pour pouvoir appliquer les mordants, pâtes ou arabesques.

Le vernis de gomme laque, à l'eſprit-de-vin, n'a beſoin que du ſoleil ou de la chaleur douce d'une chambre. Les travaux au vernis gras ſont les plus ſolides; ceux à l'eſprit-de-vin ſont plus expéditifs, mais ils durent moins.

Nous renvoyons encore aux détails donnés par le P. d'Incarville, ſur les ſoins minutieux des Chinois pour faire leur vernis; il faut les imiter, ſur-tout dans ceux où ils emploient tant de circonſpection pour qu'il n'y ait aucune pouſſiere: cette précaution eſt néceſſaire pour avoir de beaux fonds, bien unis, ſans défaut.

7°. Poliſſez votre vernis, comme nous venons de le dire, avec de la prêle, de la ponce pilée & du tripoli.

8°. La piece ainſi préparée & polie, de maniere qu'il n'y ait aucune tache ni cavités, deſſinez ou calquez deſſus le deſſein que vous voulez y peindre; cela ſe fait ordinairement avec la pointe d'un bois très-dur, ou, quand on eſt ſûr de ſa main, avec une pointe de fer; enſuite vous appliquez, ſur ce que vous avez tracé, le mordant ou la pâte.

Maniere de vernir à plat & ſans relief.

On vernit les laques de Chine, à plat & ſans relief, en deſſinant tout ſimplement, ſur des fonds polis, des fleurs, des plantes, des montagnes, maiſons ou arbres; on repaſſe ſur le deſſein en peignant au pinceau, avec un mordant, tous les objets deſſinés.

2°. Lorſque le mordant eſt aux trois quarts ſec, on jette deſſus la poudre d'or ou d'argent qu'on veut y mettre.

3°. Quand tout eſt ſec, on le brunit.

Ce mordant n'eſt autre choſe que le même vernis d'ambre dont on a fait les fonds polis, dans lequel on introduit du vermillon; mais pas en aſſez grande quantité pour que le vermillon puiſſe ôter au vernis ſon corps graiſſeux, qui doit ſervir à happer l'or. Le vermillon ne ſert qu'à enſeigner la trace où on applique le vernis, & pour faire reconnoître les endroits où l'on doit appliquer l'or.

Il faut employer cette mixtion un peu épaiſſe, afin qu'elle ait plus de corps, ſur-tout lorſqu'on veut deſſiner des arbres ou des plantes Chinoiſes.

Il eſt inutile de ſe ſervir du même mordant mêlé de vermillon, lorſqu'on veut ſeulement faire une montagne, des maiſons, des fonds de payſages ou des terraſſes: ſervez-vous alors ſeulement du vernis comme mordant; appliquez-le ſur les endroits tracés que vous voulez travailler; cela donne des formes plates, ſur leſquelles vous redeſſinez une ſeconde fois avec le mordant au vermillon, & donnez des formes à ce que vous n'avez fait d'abord que coucher à plat; enjolivez les montagnes d'arbriſſeaux, de plantes, & deſſinez les portes, les toits, les fenêtres des maiſons. Si vous voulez animer l'ouvrage par des figures, deſſinez-les de même à plat; revenez ſur cette premiere forme avec le mordant, & faites des têtes, des mains, des draperies: on applique l'or comme on le dira ci-après.

Il faut avoir ſoin, lorſqu'on peint les arabeſques avec ce mordant au vermillon, d'avoir un petit vaſe rempli d'eſſence de térébenthine, pour laver, de temps à autre, le pinceau, ſans quoi le vernis s'engorgeroit, & empêcheroit le mordant de couler.

Maniere de vernir à la pâte.

Il faut beaucoup plus d'intelligence pour appliquer les pâtes, & pour donner aux figures des formes agréables. Ces pâtes servent à faire des reliefs, sur lesquels on peint des arbres, des montagnes, des maisons. L'exécution dépend du goût de celui qui opere, & de sa maniere de dessiner les arabesques.

On compose ces pâtes de plusieurs façons : la meilleure seroit celle dont se servent les Chinois & les Japonois ; mais comme il n'est pas possible de l'avoir, celle qui paroît le plus en approcher, se compose en broyant ensemble du blanc d'Espagne & de la terre d'ombre avec un vernis gras. L'on peut se servir du vernis à l'ambre, (environ deux onces de blanc, autant de terre d'ombre, avec une once de vernis) quand le tout est bien écrasé sous la molette, & bien mêlangé ; on en compose une espece de pâte en la détrempant assez au vernis à l'ambre, pour qu'elle puisse s'employer au pinceau.

Quand toutes les préparations pour les fonds noirs sont faites, comme nous venons de le dire, & que ces fonds sont polis & unis :

1°. Donnez une ou plusieurs couches de cette pâte sur l'ouvrage, suivant le relief que vous voulez avoir, & le dessein adopté, on en fait des bas-reliefs, en figures, animaux, payfages, montagnes, terrasses, maisons.

2°. Parvenu à l'épaisseur desirée, laissez sécher cette pâte, soit au soleil, soit à la chaleur d'une étuve.

3°. Quand elle est bien durcie, unissez avec

des morceaux de prêle tous les endroits du relief qui pourroient être raboteux.

4°. Poliſſez-les avec de la pierre-ponce broyée en poudre impalpable, & avec du tripoli broyé de même.

5°. L'ouvrage ainſi diſpoſé, gravez avec un burin ſur les figures ou reliefs que vous avez formés ſur votre mordant, des plis de draperies, des têtes, des pieds, des mains, des troncs d'arbres, & cavités de montagnes.

6°. Après avoir paſſé le burin, repoliſſez encore de nouveau ce que vous venez de graver.

7°. Paſſez ſur les reliefs une couche ou deux de vernis à l'ambre, ou d'un vernis à gomme laque à l'eſprit-de-vin, dans lequel vous aurez mis du noir d'ivoire.

Il faut obſerver que pour la facilité de l'opération, on ne doit mettre ainſi en noir que les endroits dont on veut laiſſer pénétrer les fonds; ce qui ſe fait ordinairement aux têtes, aux pieds & aux mains. Pour les draperies, c'eſt tout différent, comme nous allons le dire. Cette méthode, de mettre ainſi les extrêmités des figures en noir, les yeux, la bouche, les oreilles, ce qui fait dominer les fonds, facilite à celui qui applique le mordant, le moyen de bien deſſiner ſes formes: ſi, au contraire, on vouloit après tracer les yeux, le nez, la bouche, tout s'effaceroit, & produiroit en outre un très-mauvais effet.

Les têtes, les pieds & les mains ſe font avec le noir d'ivoire, & les draperies en rouge avec du vermillon. Quelquefois ils ſe font en brun; mais les fonds premiers & ſeconds, c'eſt-à-dire, le noir & le rouge, ſont preſque les ſeuls en uſage à la Chine & au Japon pour les draperies. Les Ja-

ponois y avoient introduit des burgos, des nacres de perles, des lames d'or incruſtées : le mordant qui ſervoit à les fixer n'étoit qu'un vernis un peu plus épais que le vernis ordinaire, lequel en ſéchant attachoit tous ces différents corps ; on paſſoit enſuite quelques couches de vernis ſur ces ouvrages, & on les poliſſoit (1).

8°. L'ouvrage ainſi diſpoſé eſt prêt à recevoir l'or ou l'argent ; leur application, ainſi que celle des autres métaux, eſt ce qu'il y a de plus aiſé dans l'opération. Nous examinerons les différents ors dont on ſe ſert, lorſque nous aurons fini la deſcription des procédés.

On couvre de mordant la partie qu'on veut dorer, on verſe la poudre d'or ou autre ſur ce mordant, lorſqu'on eſt à moitié ſec, & on lui laiſſe prendre autant d'or qu'il en veut.

9°. Laiſſez ſécher la piece, ſoit dans l'étuve, ſoit au ſoleil.

10°. Lorſque la poudre d'or ou d'argent paroît bien adaptée au mordant, eſſayez avec la dent de loup ou bruniſſoir, à polir un très-petit endroit ; ſi le poli vient bien, & que le bruni ſoit beau &

(1) C'eſt d'après ces procédés que le fameux Martin, verniſſeur du roi, fit différentes épreuves ſur des vaſes de carton, & des tabatieres qui eurent en 1745 tant de réputation & de vogue ; mais comme les procédés pour les faire n'étoient pas difficiles, Paris ſe vit, dans l'eſpace de ſix années, inondé d'ouvriers de ce genre, qui, en cherchant à ſe nuire les uns aux autres, réduiſirent le prix de ces tabatieres à rien. Martin ſeul & ſes freres conſerverent la vogue, ainſi que la maniere de raccommoder les vieux laques & le Japon, talent fort au deſſus de celui de vernir des carroſſes, & d'incruſter des tabatieres en nacre de perle.

égal, vous pouvez continuer le reſte : ſi, au contraire, vous ſentez que le bruniſſoir n'éprouve aucune réſiſtance, & que l'endroit qu'on polit ſe raie, arrêtez, & attendez que le tout ſoit bien ſec. On polit comme à l'or bruni, ayant l'attention de ne pas frotter auſſi fort : l'ouvrage eſt terminé.

Ors qui ſervent aux ouvrages de Chine, & leurs préparations.

L'or en chaux, l'or en poudre, l'or verd, l'or en coquille, l'or faux, l'or d'aventurine, l'or rouge, l'argent fin en poudre, l'argent en coquille, la limaille d'argent, & l'aventurine d'argent ſont les métaux qui ſervent le plus communément à peindre les arabeſques, les châteaux, les figures, &c.

L'*or en chaux.* Prenez à la monnoie quatre gros d'or en chaux, c'eſt l'or de départ, réduiſez-le en poudre, en le broyant ſur une pierre de porphyre ; & lorſqu'il ſera bien broyé, lavez-le dans de l'eau juſqu'à ce qu'elle en ſorte très-claire, alors faites ſécher cet or au ſoleil ou dans l'étuve. Servez-vous de cette poudre pour la mettre ſur ce que vous aurez peint, en ne laiſſant ſur le mordant que ce qu'il aura voulu prendre, & le laiſſant bien ſécher avant que de le brunir.

L'*or en poudre.* Prenez un livret d'or fin, renverſez-le ſur une pierre à broyer, que vous aurez enduite de miel ; broyez enſuite ces feuilles d'or comme ſi vous broyiez des couleurs ; & lorſqu'il vous paroît réduit en poudre imperceptible, ramaſſez-le avec un couteau à broyer, & jetez l'or & le miel dans un vaſe. Lavez cette mixtion

dans plusieurs eaux, jusqu'à ce que vous apperceviez que l'or est dégagé de toute matiere qui lui est étrangere ; lorsqu'il paroît pur, mettez-le, comme l'or en chaux, sécher à l'étuve ou au soleil, & servez-vous-en lorsqu'il est sec.

Le même procédé sert pour les feuilles d'argent, & pour l'or & l'argent faux qu'on emploie à Spa pour les faux laques.

Mais rarement les Chinois & les Japonois se servent-ils d'or faux en poudre, quelquefois ils emploient de l'étain pour les terrasses, les montagnes, les rivieres ; l'argent fin est cependant préférable : les amateurs qui voudroient imiter ces ouvrages, pourroient essayer à se servir d'abord des matieres fausses ; mais s'ils vouloient raccommoder de vieux & anciens laques, ils ne pourroient se servir que du fin.

L'*or verd* est de l'or battu, qui se vend en livret sous cette couleur, & se prépare avec le miel, ainsi que nous venons de le dire.

L'*or en coquille*, ainsi que l'*argent en coquille*, se vendent préparés chez les marchands : on ne s'en sert que pour suppléer l'or & l'argent broyés au miel, dont nous venons de parler, & qui valent mieux à tous égards, & doivent être employés de préférence dans les raccommodages d'ouvrages de la Chine.

L'*or aventurine*, ainsi que l'*argent aventurine*, dont nous avons déjà parlé dans la dorure, se vendent en livrets, & se broient de même au miel, avec la différence qu'il ne faut les broyer que très-légérement pour leur laisser une grosseur égale, semblable à des têtes d'épingles camion. Quand on veut aventuriner des fonds, on prend du vernis d'ambre pur, on en met une couche

ſur la piece qu'on veut aventuriner ; l'on poudre à quelque diſtance ſur la partie vernie. Le vernis d'ambre, qui ſert de mordant, retient tout ce qui tombe, & forme un fond aventuriné. Il faut avoir l'attention de jeter l'aventurine également, ſans cela le fond ſeroit inégal & feroit un mauvais effet. Les Chinois & les Japonois poſſedent ſupérieurement l'art de faire des fonds aventurinés de la plus grande égalité.

Comme on ne ſe ſert point d'argent en chaux comme de l'or, la préparation de l'argent ſe fait tout ſimplement, en prenant un lingot du titre de onze deniers, & fin, & en le limant le plus fin qu'il ſera poſſible ; enſuite on broie cette limaille ſur un porphyre, comme on fait de l'or en chaux ; on le lave comme le premier : quand il eſt ſec, on l'emploie ſur le mordant comme l'or.

La limaille de cuivre ſe prépare de même. Il y a trois ſortes de cuivres ; le cuivre de roſette, le cuivre jaune & rouge, qui forment trois couleurs différentes.

Après avoir fait connoître les matieres d'or & d'argent aventurines, qui ſervent aux ouvrages du Japon & de la Chine, il faut mettre les amateurs dans le cas de les employer, ſoit pour leur propre amuſement, ſoit pour raccommoder des ouvrages précieux, qu'ils ſont ſouvent obligés de confier à des gens ſans talents, qui les gâtent plus en voulant les raccommoder, que s'ils les euſſent laiſſés dans leur état.

Emploi des ors, argents & aventurines.

Les ors, argents & aventurines, s'emploient

également dans les deux manieres d'imiter les laques de la Chine, soit à plat, soit en pâte ; l'usage en étant le même pour les deux opérations, nous allons indiquer les sujets qui doivent engager à choisir ces différentes matieres.

Il faut toujours se souvenir que lorsqu'on veut imiter le Japon, il faut se servir de l'or en chaux, & que l'or en feuille, préparé au miel, s'emploie pour imiter la Chine.

On peint ordinairement les arabesques, les fonds de bâtiments Chinois, les rivieres & les feuilles d'arbres, avec de l'or en chaux préparé au miel.

Les têtes & les mains se mettent, tantôt en or, tantôt en argent ; on ne peut guere présenter de regles là dessus, c'est à la volonté de l'amateur ou de l'artiste : mais qu'on les fasse d'une façon ou d'une autre, l'or & l'argent dont on se sert doivent être, l'un en chaux préparée, ainsi que nous l'avons dit, & l'autre d'argent bien limé & bien broyé.

A l'égard des draperies, le fond doit être ou noir, ou rouge, ou de couleur d'or préparé au miel ; par dessus ce premier fond or, on peint des fleurs, des broderies, des mosaïques, enfin, tout ce qui est analogue à l'ornement & embellissement des Chinois. On peut employer pour ce procédé deux à trois ors différents ; premiérement, le même qui a servi à faire les fonds ; 2°. l'or en chaux préparé ; 3°. l'or verd, provenant des livrets en feuille.

Lorsqu'on voudra se servir du premier ou du dernier de ces ors, & peindre en second par dessus, il faut avoir soin de polir avec la dent de loup celui qui servira de fond.

Si l'on ſe ſert, au contraire, de l'or en chaux pour mettre en ſecond, il faudra laiſſer le premier fond ſans le brunir, & paſſer le bruniſſoir ſur les arabeſques peints avec le dernier or : ces diſtinctions ſont néceſſaires pour donner les effets aux différents ors ; ſi on les bruniſſoit tous, cela nuiroit à la perfection de l'ouvrage.

Les montagnes ſe mettent aſſez ordinairement en noir ; le ſommet doit, pour produire un bon effet, être couvert d'or ; enſuite, en approchant des terraſſes, on doit mêler l'or & l'argent, de maniere que le fond noir perce à travers. La maniere de polir eſt comme nous l'avons dit.

Les fonds de bâtiments & de bateaux ſe font volontiers avec l'or en feuille préparé ; enſuite on deſſine toutes les formes & acceſſoires du bâteau avec du mordant au vermillon, & l'on met ſur le mordant l'un des deux ors.

Les troncs d'arbres peuvent ſe faire avec la pâte ou le mordant ſeulement ; les feuilles d'arbres ne peuvent ſe faire qu'au mordant : les arbres, pour imiter le Japon, doivent être d'or en chaux ; & pour la Chine, d'or en feuille préparé au miel.

Les terraſſes ſe font en or ou argent fin. On peut y employer de l'or faux ou cuivre, mais avec la plus grande circonſpection, attendu qu'ils ſe noirciſſent, & ne peuvent jamais avoir le brillant du fin.

Les eaux ſe font indifféremment en or & argent ; les Japonois les font avec l'or en chaux & l'argent limés & préparés ; les Chinois le font avec l'or & l'argent en feuilles, préparés au miel.

Les uns & les autres ont quelquefois introduit dans leurs terraſſes des morceaux de burgos, nacre de perle ou gottiché ; ſi les amateurs étoient curieux d'en faire autant, rien n'eſt plus aiſé. On prend de ces coquillages extrêmement minces ; on les caſſe en morceaux ſans aucune forme ; on les ſeme enſuite dans les terraſſes au haſard ; l'on paſſe un vernis par deſſus, lorſqu'ils ont été fixés par le mordant : les morceaux doivent être comme le papier le plus mince ; s'ils étoient plus gros, il faudroit trop de vernis pour les unir ; ce qui ne produiroit qu'un mauvais effet.

ARTICLE SECOND.

Maniere de raccommoder les laques.

On raccommode de la maniere qu'on imite ; ce ſont les mêmes procédés qui dirigent. On doit le ſentir : raccommoder eſt réparer, rétablir tout ce qui eſt détruit, emporté ; ce ſont les mêmes opérations, à la différence qu'elles ne doivent commencer qu'au point où le dommage ceſſe, pour remettre tout ce qu'il a de fait.

Lorſqu'on a de vieux laques, qui ne ſont point en relief, s'il n'y a que la feuille d'or ou d'argent qui ſoit enlevée, on couche un mordant fait au vernis à la gomme laque, & on applique par deſſus la feuille d'or ou d'argent, & quand elle eſt bien ſeche, on la brunit.

De même, ſi un ouvrage de la Chine eſt emporté juſqu'au bois, 1°. il faut boucher le trou avec un maſtic compoſé de blanc délayé au

au vernis ou à la colle de gant ; mais le premier vaut mieux. 2°. Le trou bien rempli, on le polit, pour l'égaler au reste de la surface. 3°. On y met le fond ou noir, ou or, ou aventurine, ayant l'attention de bien accorder ce qu'on fait avec le fond, qui sert de guide ; car c'est de là que dépend la réussite du travail, autrement ce qu'on fait tacheroit avec le reste. 4°. On couche le mordant. 5°. On applique l'or. 6°. Quand il est sec, on le polit avec le bruniſſoir & avec soin, de peur d'emporter le mordant & l'or.

Il en est de même des ouvrages en reliefs : il faut bien examiner jusqu'où l'ouvrage est emporté, & rétablir le dommage. On doit aussi prendre garde quel est le sujet représenté, pour ne pas y placer un ornement à contresens, & qui ne se marie pas avec le reste, & bien étudier ce qui manque à l'ensemble. S'il n'y a que l'or d'emporté, on y met une couche de mordant, & on le rétablit ; si le relief est lui-même emporté, on ajoute de nouvelle pâte, qu'on adapte sur l'ancienne, on y applique le mordant & l'or ; mais il faut beaucoup de talent pour remanier délicatement ces sortes d'ouvrages.

Article troisieme.

Maniere d'imiter en faux les laques de la Chine, tels qu'on fait les ouvrages de Spa, en boîtes, tabatieres, encoignures, & de les raccommoder.

Soit que l'on veuille s'essayer à imiter les vrais laques de la Chine, soit que l'on ne

cherche que des amuſements peu coûteux, ſoit enfin qu'on ne ſe ſoucie d'entreprendre que des ouvrages de peu de valeur, on peut travailler en faux, pour imiter les vrais laques, & faire des boîtes, tabatieres & encoignures ſemblables à celles qui ſe font à Spa, ou les raccommoder, ſi l'on en a qui aient éprouvé quelques dommages.

On peut, ainſi que dans les vrais laques, en faire à plat, & en faire en reliefs. On prépare de même les fonds, en les encollant, n°. 3, pag. 292 : on les polit comme au n°. 4. En cinquieme lieu, on en vernit les fonds dans la couleur deſirée, ſoit en noir, ſoit en rouge, & on polit les couches : quand le fond poli eſt préparé, au lieu des ors on emploie les bronzes. Il y en a de diverſes couleurs, rouges, vertes, jaunes, & de différentes nuances ; on les polit de même.

Pareillement à la pâte, on ſuit les mêmes procédés. On donne une ou pluſieurs couches de la pâte, ſuivant le relief qu'on veut avoir. 2°. On laiſſe ſécher la pâte à la chaleur du ſoleil. 3°. Quand elle eſt durcie, on l'unit avec de la prêle, & on la polit avec de la pierre-ponce, & du tripoli. 4°. On deſſine les figures, ou reliefs, ou arabeſques, avec un vernis d'ambre, dans lequel vous mettez un peu de vermillon, pour vous indiquer ce que vous faites.

Lorſqu'on veut mettre des figures, on deſſine préciſément la maſſe de la figure qu'on veut admettre. 2°. On la couvre de mordant, & on y applique une feuille d'or faux. 3°. On redeſſine cette figure avec du noir, pour mar-

quer les contours de la même maniere qu'eſt faite une gravure ou eſtampe. L'amateur qui deſire s'amuſer, peut même copier ſervilement une eſtampe dans le goût Chinois ou autre. Il pourra, pour varier, faire les têtes de ſes figures, les pieds & les mains en bronze blanche ; ce qui produit un effet plus agréable dans les ouvrages de ce genre.

Ordinairement, lorſqu'on travaille en faux laque, on n'emploie que du vernis à l'eſprit-de-vin ; les ſujets ne paſſant pas par l'étuve, il n'y a pas de danger que le vernis s'altere ou bouillonne.

Il faut avoir l'attention, en faux laque, de vernir avec un petit pinceau tous les arabeſques qui y ſont peints ; autrement l'humidité feroit verdir les bronzes & l'or faux : ce vernis les conſerve.

On raccommode les faux laques de même que les véritables, en reprenant, comme nous l'avons dit, l'ouvrage à l'endroit où il eſt endommagé, & en recommençant ce qui en a été emporté.

CHAPITRE II.

Maniere de polir, luſtrer, rafraîchir & détruire les couleurs & vernis.

POLIR *le vernis*, c'eſt lui donner une ſurface liſſe, nette & douce, que l'application multipliée des couches ne lui donneroit jamais, ſi on n'enfonçoit les petites inégalités qui peuvent s'y trouver : on ſe ſert de pierre-ponce & de tripoli.

La *pierre-ponce* eſt une pierre devenue légere & poreuſe, parce qu'elle a été calcinée par des feux ſouterrains, & portée par des ouragans dans la mer, où elle ſe trouve nageante ; indépendamment de la forme, il y en a de pluſieurs eſpeces, de peſantes, de griſes, de blanches : les plus eſtimables ſont les plus groſſes, les plus légeres, les plus nettes ; elles doivent être poreuſes, ſpongieuſes, d'un goût ſalé, marécageux : on les tire de Sicile vers le mont Véſuve, d'où elles ſortent.

Quand on veut s'en ſervir en poudre, il faut que cette poudre ſoit impalpable, pour qu'elle ne puiſſe pas rayer l'ouvrage que l'on polit.

Le *tripoli* eſt une pierre légere, blanche, tirant tant ſoit peu ſur le rouge, que l'on fait venir de pluſieurs endroits de Bretagne, d'Auvergne & d'Italie : on croit que la légéreté de cette pierre vient de ce qu'elle a été calcinée

par des feux souterrains. Nous en voyons de deux sortes en France ; la premiere & la meilleure est celle qui se tire d'une montagne proche de Rennes en Bretagne. On la trouve disposée par lits, épaisse d'environ un pied ; elle sert aux peintres, lapidaires, orfevres, chaudronniers, pour blanchir & polir leurs ouvrages. La seconde, & la moins estimée, se tire d'Auvergne près de Riom : elle ne peut servir à polir nos ouvrages, mais elle s'emploie dans les maisons pour blanchir & éclaircir les batteries de cuisine. M. Guettard a donné des observations sur cette pierre, que nous conseillons de lire dans les mémoires de l'académie.

Pour polir les vernis gras, quand la derniere couche est bien seche : 1°. pulvérisez, broyez & tamisez de la pierre-ponce, que vous tremperez dans l'eau ; imbibez-en une serge, & polissez légérement & également, pas plus dans un endroit que dans un autre, pour ne pas gâter les fonds. 2°. Frottez l'ouvrage avec un morceau de drap blanc, imbibé d'huile d'olive & de tripoli en poudre très-fine : plusieurs ouvriers se servent de morceaux de chapeau, mais il ternit toujours & peut gâter les fonds. 3°. Essuyez l'ouvrage avec des linges doux, de façon qu'il soit luisant, & qu'on n'y voie aucune raie. 4°. Quand il est sec, décrassez-le avec de la poudre d'amidon, ou du blanc de Bougival, en frottant avec la paume de la main, & essuyant avec un linge ; c'est ce qu'on appelle *lustrer*.

Les vernis à l'esprit-de-vin se polissent & se lustrent de même, quand ils sont bien secs :

1°. avec une ſerge imbibée d'eau & de tripoli, (on ne polit pas d'abord avec de la ponce comme au vernis gras). 2°. On paſſe de même un morceau de drap, de l'huile d'olive & du tripoli. 3°. On eſſuie de même l'ouvrage. 4°. On le luſtre.

Rafraîchir ou *aviver* une couleur ou vernis, eſt leur enlever la mal-propreté occaſionée, ſoit par le dépôt d'ordures qu'y font les inſectes & les mouches, ſoit par la craſſe de la pouſſiere, & leur rendre leur premiere propreté (1): on emploie une eau de leſſive qu'on fait de différentes manieres; la meilleure eſt celle qu'on peut faire avec de la potaſſe & les cendres gravelées.

La *potaſſe* ou *vedaſſe* ſe fait en brûlant du bois ou rameaux d'arbres dans des foſſés qu'on a creuſés à la campagne, & qu'on a garnis en dedans de briques en maniere de fourneau; pendant que les cendres de ce bois ſont encore toutes rouges, on les arroſe à pluſieurs repriſes avec de la leſſive commune, afin qu'en calcinant, elles s'amaſſent & forment des morceaux durs & bien empreints de ſel. On continue longtemps la calcination de cette matiere, afin qu'elle ſoit aſſez cuite & bien dure: il nous en vient beaucoup de Pologne, d'Allemagne, de Dantzick & de Moſcovie. Nous donnerons la deſcription de cette fabrication dans notre art du fabricant de couleurs.

La *cendre gravelée* eſt une lie de vin qu'on

(1) Voyez nos obſervations ſur le vernis ſans odeur, pag. 280.

fait sécher & calciner ; il faut la choisir en pierres bien seches, nouvellement faites, de couleur blanche, verdâtre, d'un goût salé, amer : on estime celle de Lyon, de Bourgogne ; il faut la garder dans un vaisseau bien clos, en un lieu bien sec ; car, à cause du sel alkalin qu'elle contient, l'humidité de l'air s'introduit facilement, & la résout en liqueur.

Dans six pintes d'eau de riviere, mettez tremper dans des bouteilles trois livres de potasse & une livre de cendre gravelée, quelque temps après vous pouvez vous en servir ; elle est très-violente, très-forte & très-mordicante ; les peintres, qui l'appellent communément *eau seconde*, ne la confondent pas avec l'eau seconde, qui est une eau-forte ou esprit de nitre affoibli.

Lorsque les couleurs sont sales, il faut les *lessiver* avec de l'eau seconde foible ; si on se sert de la recette ci-dessus, ne mettez qu'un demi-setier de cette eau seconde dans une pinte d'eau, la dose suffit pour décrasser. Prenez garde de faire des coulures, & étendez bien également de peur de faire des taches ; trois ou quatre minutes après que cette eau est couchée, il faut laver avec de l'eau de riviere à la nage, pour emporter la crasse & l'eau seconde, qui, si elle y restoit trop long-temps, mangeroit les couleurs & les vernis : les couleurs paroissent alors franches ; & quand tout est sec, il faut donner une ou deux couches de vernis.

Quand la peinture est gâtée, soit par un éclat de bois, soit par l'action du feu, ou de

quelque corrosif, on tâche de la *raccorder*, c'est-à-dire, de la remettre au ton de l'ancienne teinte. Il faut beaucoup d'art pour que la couleur nouvelle s'accorde parfaitement avec l'ancienne, & qu'elle ne change plus ; il faut d'abord tâcher de deviner la quantité de matieres qui entroient dans les premieres couches, tenir sa teinte un peu plus claire, & y mettre moins d'huile : on ne raccorderoit pas en se servant de la même dose de matieres & de liquides ; car il faut s'attendre que le temps & l'air agissent toujours sur les nouvelles peintures. On raccorde encore lorsqu'une couleur est déjà seche & couchée depuis long-temps.

Lorsqu'on veut *détruire* une teinte de couleur pour en substituer une autre, le plus sûr en général est de tout enlever, & de lessiver les vernis, les couleurs, les blancs d'apprêts, les encollages, les teintes dures & les impressions, sur-tout,

Si la piece est en détrempe, & qu'on veuille repeindre en huile :

Si elle est en huile, & qu'on veuille la mettre en détrempe :

Si même elle est en détrempe, & que l'on soit curieux d'y remettre une détrempe.

Pour détruire tout-à-fait & les couleurs & les vernis, il faut imbiber le sujet d'eau seconde, en mettre plusieurs couches pour qu'elle puisse pénétrer jusqu'au tuf, ensuite lessiver & laver avec de l'eau, des grattoirs, & avec des fers à réparer, dégorger les moulures & sculptures ; l'eau seconde mange tout jusqu'au vif, le bois redevient comme s'il n'avoit jamais été ni peint,

ni verni ; & quand il eſt bien ſec, on peut le repeindre en ſuivant les procédés que nous avons indiqués. La doſe d'eau ſeconde eſt ordinairement d'un demi-ſetier par toiſe pour chaque couche.

Mais ſi les anciennes teintes ont été données en huile, & ſi on veut en redonner une autre en huile, il ſuffit de manger ſeulement le vernis juſqu'à la couleur ; enſuite on peut repeindre avec des couleurs broyées à l'huile & détrempées à l'eſſence, par deſſus leſquelles on applique deux ou trois couches de vernis.

Nous diſons qu'il faut détremper ces nouvelles couleurs à l'eſſence ; car ſi on les employoit à l'huile, elles donneroient une odeur déſagréable, l'huile ne pourroit pas s'imbiber dans les bois, vu qu'il y a de l'ancienne couleur qui repouſſeroit la nouvelle dans l'appartement & donneroit de l'odeur, au lieu que l'eſſence s'évapore & ſe diſſipe en y mettant un vernis ; la nouvelle peinture n'a pas plus d'odeur que ſi elle étoit ſur un lambris neuf.

Nous ne pouſſerons pas plus loin nos détails ſur les procédés des trois arts dont nous venons de donner la deſcription : c'eſt au temps, aux ſoins, aux mains-d'œuvres réitérées ſur-tout, que nous abandonnons actuellement l'amateur & l'artiſte qui veulent ſe perfectionner. Ainſi que l'eſprit, la main a ſes accroiſſements, ſes gradations, ſes progrès ; tel bien décrit que ſoit un art méchanique, c'eſt de l'habitude ſeule qu'on doit eſpérer le ſuccès ; & lorſqu'elle a donné la facilité de l'exécution, le goût amenant alors à ſa ſuite le talent, inſpire la variété qui plaît, & le fini qu'on recherche.

Nous ne voulions qu'indiquer le mémoire du pere d'Incarville, & engager les amateurs à le lire dans les mémoires des savants étrangers ; mais on nous a fait observer que dans les provinces surtout, il n'est pas aisé de se procurer ce volume ; que ce mémoire, d'ailleurs très-instructif, jette le plus grand jour sur l'histoire de la découverte des vernis que nous devons aux Chinois ; que le détail des procédés de ces peuples, rapprochés des nôtres, en justifient la bonté, puisqu'on peut les comparer, & que rien ne fait mieux connoître l'approximation d'une copie, qu'en représentant le modele : d'ailleurs, la lecture peut inspirer aux amateurs l'idée des recherches, faciliter l'exécution, & jeter ainsi de la variété dans leurs amusements ; ce motif seul de plaire & d'instruire nous a déterminés à l'insérer ici malgré sa longueur. Nous croyons qu'on nous en saura gré.

La mort du pere d'Incarville arrivée peu de temps après l'envoi de ce mémoire, l'a empêché de remplir les engagements qu'il y contracte ; je ne connois rien qui puisse suppléer aux observations qu'il promettoit.

MÉMOIRE

SUR

LE VERNIS DE LA CHINE,

Par le pere D'INCARVILLE, *jéſuite, & correſpondant de l'académie des ſciences.*

ON ſait maintenant en Europe que le vernis de la Chine n'eſt point une compoſition, mais une gomme ou réſine qui coule d'un arbre que les Chinois appellent *tſi-chou* ou *arbre du vernis.*

Cet arbre croît dans pluſieurs provinces méridionales de la Chine : il croît ſans culture dans les montagnes ; on en trouve dans le tronc à un pied & plus de diametre : ceux que l'on cultive dans les plaines & ſur quelques montagnes, ne viennent guere plus gros que la jambe ; les Chinois les épuiſent, auſſi ces arbres cultivés ne durent pas plus de dix ans.

L'arbre de vernis reprend facilement de bouture : dans l'automne on remarque les branches dont on veut ſe ſervir pour tranſplanter ; on les entoure de terre détrempée un peu ferme à quelques pouces au deſſus de l'endroit où on veut couper la branche ; on forme de cette terre une boule groſſe comme la tête ou environ ; on l'enveloppe de filaſſe ou de linge, pour contenir le tout juſqu'au temps des gelées ; on arroſe de temps en temps la boule de terre pour l'entretenir fraîche, la branche pouſſe des racines ; au printemps, on ſcie la branche au deſſous de la boule de terre, & on la tranſplante.

Cet arbre vient également bien en plaine campagne comme ſur les montagnes, & le vernis eſt en tout auſſi bon, pourvu que le terrein ſoit bien ſitué : les arbres qui n'ont pas une bonne expoſition, ou qui ſont plus

à l'ombre, donnent plus de vernis, mais moins bon : cet arbre ne demande d'autre culture que de remuer la terre au pied, & d'y raſſembler des feuilles qui, en pourriſſant, lui ſervent de fumier.

Le vernis ſe recueille en été : ſi c'eſt un arbre cultivé, chaque année on en tire trois fois du vernis ; celui de la premiere fois eſt meilleur que celui de la ſeconde, & celui de la ſeconde meilleur que celui de la troiſieme. Si ce ſont des arbres qui croiſſent ſans culture dans les montagnes, on n'en tire qu'une fois par an, ou ſi on en tire trois fois dans une année, on les laiſſe repoſer trois ans ſans en tirer.

Pour faire ſortir le vernis, on fait avec le couteau trois entailles dans la peau de l'arbre juſqu'au vif, ſans lever cette peau. Ces trois entailles forment un triangle ; dans la baſe de ce triangle on inſere une petite coquille de moule de riviere, pour recevoir la liqueur qui découle des deux lignes collatérales du triangle : c'eſt là ce qui ſe pratique aux arbres cultivés. Quant aux arbres ſauvages, on fait une entaille dans l'arbre avec la hache, comme on fait en Europe pour tirer la réſine du pin : on peut faire juſqu'à vingt entailles à ces gros arbres ; mais aux arbres cultivés, on place au plus quatre coquilles à la fois, & l'on fait de nouvelles entailles à chaque fois qu'on veut tirer du vernis.

Il arrive quelquefois aux gros arbres ſauvages qu'après y avoir fait des entailles, le vernis ne coule pas ; il faut alors humecter un peu l'endroit par où doit couler le vernis : pour cela, on ſe précautionne de ſoie de cochon ; on en prend quelques brins que l'on mouille, au défaut d'eau, avec de la ſalive, & l'on paſſe ces ſoies ſur l'endroit, lequel, en s'humectant, ouvre les pores de l'arbre dans cet endroit, & facilite le paſſage au vernis.

Quand un arbre ſauvage paroît épuiſé, & qu'on n'eſpere plus en tirer de vernis, on en entoure la cime d'une petite botte de paille, on y met le feu, & tout ce qui reſte de vernis dans l'arbre ſe précipite dans les entailles qu'on a faites en quantité au pied de cet arbre.

Ceux qui vont le recueillir partent avant le jour ; au petit jour ils placent leurs coquilles ; chaque homme n'en place guere qu'un cent : on laiſſe ces coquilles environ trois heures en place, après quoi on ramaſſe le vernis

qu'on y trouve, commençant par les premières placées. Si on laiſſoit ces coquilles plus long-temps en place, le vernis en vaudroit mieux ; mais il diminueroit, le ſoleil évaporant l'aqueux qui s'y trouve : ce ne ſeroit pas le profit du marchand.

Ceux qui recueillent ce vernis, portent pendu à leur ceinture un petit ſeau de *bambou*, dans lequel ils font tomber le vernis : pour le faire tomber, ils humectent un doigt en le paſſant ſur la langue, & en eſſuient la coquille ; le doigt étant mouillé, le vernis ne s'y attache point. Il y en a qui ſe ſervent d'une petite ſpatule de bois, qu'ils trempent dans l'eau, ou qu'ils paſſent ſur la langue, pour faire tomber le vernis des coquilles. Ce que chacun a ramaſſé dans ſon petit ſeau, il le porte chez les marchands, où on le renverſe dans des barils. Ces ſeaux & ces barils ſont ſoigneuſement couverts d'une feuille de papier, comme les confituriers couvrent les pots de confitures d'une feuille coupée en rond pour entrer juſte dans le pot. Ceux qui ramaſſent le vernis ne ſe donnent pas la peine de couper ainſi le papier, mais ils l'appliquent exactement ſur tous les bords du vaſe, pour que le vernis ſe conſerve mieux, & qu'il n'y entre point d'ordures. Leur papier, qu'ils nomment *mautheou-tchi*, eſt très-commode pour cela ; il eſt fait de chanvre.

Il faut prendre garde, en couvrant & découvrant les vaſes qui contiennent le vernis, de s'expoſer à ſa vapeur ; on tourne la tête pour l'éviter : ſans cette attention, l'on courroit riſque de gagner les clous de vernis ; ils ont aſſez de rapport avec ceux que cauſe l'herbe à puce en Canada, avec cette différence que ceux du vernis ſont beaucoup plus douloureux. Ceux qui les ont, ſentent une chaleur inſupportable. On eſt ſûr que ce ſont des clous du vernis quand les bourſes enflent, ce qui ne manque jamais : on en eſt quitte pour ſouffrir, car on n'en meurt pas. Pour appaiſer le grand feu de ces clous, avant qu'ils ſoient aboutis, on les lave avec de l'eau fraîche ; mais quand ils ſont percés, on les frotte avec le jaune qui ſe trouve dans le corps des crabes, ou, à ſon défaut, avec la chair des coquillages, qui, par ſa grande fraîcheur, ſoulage beaucoup la douleur. Très-peu de ceux qui travaillent au vernis, ſont exempts d'être attaqués une fois de

ces sortes de clous. Ce qu'il y a de singulier, c'est que les gens vifs & coleres les gagnent plus facilement que les flegmatiques. Quelques-uns de ces derniers n'en ont jamais été attaqués.

Pour conserver le vernis, on place les vases où il est dans des caves fraîches, & non trop humides : étant bien couvert, il s'y conserve tant qu'on veut.

Le vernis, quand il sort de l'arbre, ressemble à la poix liquide : exposé à l'air, sa surface prend d'abord une couleur rousse, & peu après il devient noir, mais d'un noir non brillant, à cause de l'eau qu'il contient.

Les Chinois distinguent trois sortes de vernis, le *nien-tsi*, le *si-tsi* & le *kouang-tsi*. Les trois mots *Nien*, *Si* & *Kouang*, sont trois noms de villes principales, d'où se tirent les trois especes de vernis ; savoir, *Nien-tcheou-fou*, *Si-tcheou-fou* & *Kouang-tcheou-fou*. *Tcheou-fou* signifie *ville principale* ou du premier ordre.

Le *nien-tsi* & le *si-tsi* sont deux especes de vernis qu'on emploie pour faire le vernis noir : le *nien-tsi* seul vaudroit mieux, mais il est très-difficile d'en trouver de pur, les marchands y mettent du *si-tsi*.

Le canton où se recueille le *nien-tsi* est de peu d'étendue, aussi ne peut-il suffire à tous les ouvrages qui se font à la Chine. Le *nien-tsi* est d'un noir plus brillant que le *si-tsi* ; il coûte à Pekin environ cent sous la livre, le *si-tsi* n'y coûte que trois livres. Le *kouang-tsi* tire sur le jaune ; il est plus pur, ou contient moins d'eau que le *nien-tsi* & le *si-tsi* : il y a un autre avantage, c'est que pour l'employer on y mêle environ la moitié de *tong-yeou*, qui est un autre vernis, ou plutôt une huile très-commune en Chine, qui, sur les lieux où elle se recueille, ne coûte que deux ou trois sous la livre : j'ai oui dire qu'on la vend à Paris sous le nom de vernis de la Chine ; elle ressemble à la térébenthine.

J'ai dit qu'on mêle environ la moitié de cette huile dans le vernis nommé *kouang-tsi*, cela dépend de la pureté du vernis : s'il est très-pur, on y en mêle plus de la moitié, alors il revient à peu près au prix du *nien-tsi*.

Il faut d'abord le dépouiller de ce qu'il contient d'aqueux, en le faisant évaporer au soleil, sans quoi il ne deviendroit jamais brillant. Voici de quelle maniere les Chinois s'y prennent.

Ils ont exprès de grands vaſes plats, dont le rebord n'a pas plus d'un pouce ou d'un pouce & demi de haut : ces vaſes ſont des eſpeces de corbeilles de jonc ou d'oſier pliſſé ; ils enduiſent cette corbeille d'une couche de compoſition de terre ou de cendre : par deſſus cette couche, ils appliquent une ſeule couche de vernis commun. Ces ſortes de vaſes ſont commodes pour faire évaporer le vernis, & le ramaſſer enſuite facilement.

Si le ſoleil eſt un peu ardent, deux ou trois heures ſuffiſent pour enlever tout l'aqueux du vernis dont on ne met au plus qu'un pouce d'épais dans le vaſe ; tandis qu'il s'évapore, on le remue avec une ſpatule de bois, preſque ſans diſcontinuer, le tournant & le retournant : d'abord il ſe forme des bulles blanches, qui peu à peu diminuent & deviennent plus petites ; enfin, elles prennent une couleur violette, alors le vernis eſt ſuffiſamment évaporé.

Quand de ce vernis, que je ſuppoſe du *nien-tſi* auquel on a ajouté environ le quart de *ſi-tſi*, on veut faire le beau vernis ordinaire de la Chine, après l'avoir fait évaporer environ à moitié, on mêle cinq ou ſix gros de fiel de porc pour une livre de vernis ; il faut que ce fiel ait été auparavant évaporé au ſoleil juſqu'à ce qu'il devienne un peu épais : ſans le fiel de porc, le vernis n'auroit pas de corps, il ſeroit trop fluide.

Après avoir remué pendant un quart-d'heure le fiel de porc avec le vernis, on ajoute quatre gros de vitriol Romain par livre de vernis ; on a fait diſſoudre auparavant ce vitriol dans une ſuffiſante quantité : on ſe ſert quelquefois de thé ; on continue de remuer le vernis juſqu'à ce que, comme je l'ai déjà dit, les bulles qui ſe forment deſſus prennent une couleur violette : ce vernis ainſi préparé ſe nomme en Chine *kouang-tſi*, ou vernis brillant : la lettre *kouang* ſignifie *brillant*.

Depuis peu d'années les Chinois ont imité le brillant du vernis noir du Japon. Les Chinois le nomment *yang-tſi* : *yang* ſignifie *mer*, comme qui diroit vernis qui vient d'au delà de la mer, le Japon étant ſéparé de la Chine par la mer. C'eſt pour la même raiſon qu'ils appellent l'Europe *Ta-ſi-Yang*, & l'Inde *Siao-ſi-Yang*, comme qui diroit le grand pays, le petit pays à l'occident au delà de la mer. *Ta* ſignifie *grand* ; *ſiao*, *petit* ;

ſi, *l'occident*. Les Chinois qui ne ſont pas au fait, croient que ce nom de *yang-tſi* a été donné au vernis façon du Japon, parce que le ſecret en venoit d'Europe.

Le *yang-tſi* ne differe du *kou ing-tſi* qu'en ce que, quand le *kouang-tſi* eſt tout-à-fait évaporé, on y ajoute, ſur une livre de vernis, un gros dos de cerf calciné en noir & réduit en poudre fine. (Les Chinois prétendent que les os des côtes valent mieux que les autres os). Nous eſſayâmes de l'ivoire brûlé que je calcinai en noir; l'ouvrier trouva qu'il faiſoit mieux que les os de cerf calcinés, & il me pria de lui en donner. Outre les os de cerf calcinés en noir, ils y ajoutent une once d'*huile de thé*, qu'ils rendent ſicative en la faiſant bouillir doucement après avoir jeté dedans, en hiver, cinquante grains d'arſenic, moitié rouge ou réalgal, & moitié gris ou blanc; en été ſix grains ſuffiſent: ils remuent continuellement cet arſenic dans l'huile avec une ſpatule. Pour voir ſi l'huile eſt ſuffiſamment ſicative, ils en laiſſent tomber une goutte ſur un morceau de fer froid; ſi, poſant le bout du doigt ſur cette huile figée, & l'élevant doucement, elle s'attache au doigt & file un peu, elle eſt à ſon point. Cette huile donne le beau brillant au vernis.

Les Chinois diſent que tout autre huile que l'huile de thé ne ſécheroit point dans le vernis, & que toujours elle ſortiroit au dehors; j'en doute: le *tong-yeou* rendu ſicatif ne ſort point, & je crois que quelqu'autre huile bien ſicative feroit le même effet.

Cette huile de thé ſe tire des fruits d'un arbre de thé particulier; il reſſemble un peu à nos pruniers: on ne le cultive que pour ſes fruits & non pour ſes feuilles. Ce fruit reſſemble à nos châtaigniers, excepté que la peau extérieure n'eſt point hériſſée de pointes comme celles des châtaignes. Le fruit de *tong-chou*, dont on fait le *tong-yeou*, lui reſſemble aſſez.

Les Chinois ont encore trois autres préparations de vernis; ſavoir, le *tchao-tſi*, le *kin-tſi* & le *hoakin-tſi*. Le *tchao-tſi* eſt celui qu'ils jettent ſur leur poudre d'or pour imiter l'aventurine. *Tchao* ſignifie *envelopper*, couvrir, comme qui diroit vernis extérieur. Ce vernis eſt d'un jaune tranſparent; il eſt compoſé de moitié de *kouang-tſi*, c'eſt-à-dire, qui vient de *Kouang-tcheou-fou*, & de moitié *tong-yeou* rendu ſicatif. Le *kin-tſi*

tire

tire son nom de la couleur d'or; la lettre *kin* signifie *or*. En effet, ce vernis est d'un jaune doré : il est composé avec le *si-tsi* le plus commun, ou celui qu'on a recueilli à la troisieme récolte, moitié de ce vernis, & moitié de *tong-yeou*. C'est sur une couche de ce vernis qu'ils sement leur poudre d'or, sur laquelle ils jettent, comme je l'ai déjà dit, une couche de *tchao-tsi*. La poudre d'or, ainsi semée entre ces deux couches de vernis, imite l'aventurine, mais ce n'est que long-temps après; car elle est beaucoup plus belle au bout de quelques années qu'au bout de quelques mois : j'en ai l'expérience.

Le *hoa-kin-tsi* est celui dont se servent les Peintres en vernis pour délayer leurs couleurs; d'où lui vient son nom de *hoa*, qui signifie *peindre*; celui de *kin*, parce qu'il sert à peindre en or, ou aux desseins en or : ce vernis est composé de moitié de *tchao-tsi* & moitié de *kin-tsi*.

Travail du vernis.

La premiere chose qu'il faut faire, c'est de passer le vernis pour le purifier le plus qu'il est possible de toute ordure & poussiere : pour cet effet, on prépare du coton, comme quand on veut faire une courte-pointe; on met trois lits de coton ainsi préparé, on les étend sur un morceau de toile claire : sur ces lits de coton on verse le vernis, soit *yang-tsi*, soit *kouang-tsi* évaporé, & on l'enveloppe bien exactement avec le coton lit par lit, retranchant, s'il est nécessaire, dans les plis, un peu de coton, pour qu'il se couche plus aisément & plus uniment : quand les trois lits de coton ont été ainsi couchés sur le vernis les uns après les autres, on enveloppe le tout de la toile pour exprimer le vernis qui y est enveloppé. La machine dont se servent les Chinois pour cette opération est fort simple, & me paroît commode. Quand il ne découle presque plus de vernis, on ouvre la toile, & l'on dépece avec ses doigts les trois lits de coton, pour derechef en exprimer ce qu'on pourra; on réitere cette manœuvre deux à trois fois, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de vernis : on jette ensuite le coton, & l'on recommence la même opération avec trois autres lits de coton neuf; on passe une troisieme fois le vernis; à cette troisieme & derniere fois, on ne se sert pas de coton,

mais d'un lit de *fée-mien*. Le *fée-mien* eſt fait du deſſus du parchemin qui enveloppe la nymphe du ver à ſoie: on étend ſur la toile claire, au lieu de coton, ſept ou huit doubles de *fée-mien*, on en enveloppe le vernis comme on a fait aux autres expreſſions avec le coton, & on l'exprime: le vernis ainſi paſſé, eſt cenſé très-pur. Pour cette opération, il faut être dans un endroit bien net, & où il n'y ait aucune pouſſiere à craindre, de peur que dans la ſuite il ne tombe quelque grain de pouſſiere ſur ce vernis ainſi purifié. Les Chinois, après l'avoir reçu quand il couloit, en l'exprimant dans un vaſe de porcelaine bien net, couvrent le vaſe d'une feuille de papier dit *mao-theou-tchi*, dont j'ai parlé, & le mettent dans un endroit propre juſqu'à ce qu'ils veuillent s'en ſervir: alors ils ne découvrent pas tout le vaſe, mais ils levent ſeulement un coin du papier qui le couvre.

Dans le mémoire plus détaillé que j'enverrai l'an prochain s'il y a occaſion, y joignant des modeles & échantillons de chaque choſe qui entre dans le vernis, comme j'avois fait dans le premier envoi qui a péri à Belle-Iſle, je décrirai au long la baſe dont ſe ſervent les Chinois pour appliquer le vernis ſur les tables, chaiſes & autres meubles: un modele que je joindrai, facilitera beaucoup l'intelligence de cette opération. Le fond de cette baſe eſt de la poudre de briqûe, ou de la poudre de charbon de ſapin, qui vaut encore mieux. Il y en a qui emploient au lieu de cela, de la ſciure ou moulure de bois, qu'ils fricaſſent auparavant dans une poële de fer, pour lui faire jeter ſon huile ou réſine (*a*).

La meilleure de toutes les matieres pour ces ſortes de baſes, ſont les cendres de bois de cerf: on en trouvera la raiſon dans mon mémoire détaillé.

On délaie des cendres, pouſſiere ou moulure de bois avec du vernis, ou avec du ſang de porc préparé avec de la chaux.

Application du vernis.

Le laboratoire doit être un endroit extrêmement net,

(*a*) N. Que le vernis ne peut ſouffrir aucune huile dans ſon alliage, ſi elle n'eſt bien ſiccative, autrement, jamais il ne ſécheroit parfaitement.

autant qu'il se peut à l'abri de toute poussiere : pour cet effet on le tapisse de nattes ; par-dessus ces nattes on colle du papier exactement par-tout, tellement qu'on n'apperçoit pas le plus petit endroit des nattes : la porte même du laboratoire qui doit fermer bien juste, est tapissée & collée comme le reste.

Quand les ouvriers ont à appliquer quelques couches de vernis, sur-tout la derniere, si c'est dans une saison où il n'y ait pas à craindre de prendre du froid, ils ne portent que des caleçons, pas même de chemises, de crainte de porter de la poussiere dans le laboratoire : si la saison ne permet pas de se dépouiller ainsi de ses habits, on a grand soin de les bien secouer avant que d'entrer dans le laboratoire : on ne porte en outre que des habits sur lesquels la poussiere ne s'attache pas aisément ; on a attention de ne pas trop remuer dans le laboratoire, & de n'y pas souffrir des gens inutiles.

La premiere chose que font les ouvriers, c'est de bien nettoyer les brosses dont ils veulent se servir ; ils ont dans une petite jatte un peu d'huile, dans laquelle ils les nettoient, de peur qu'il n'y ait dans les brosses quelque grain de poussiere ; on essuie ensuite soigneusement les brosses, afin d'en enlever toute l'huile : les brosses étant bien nettes, on découvre un coin de la jatte où est le vernis qui a été passé trois fois, comme je l'ai dit. Pour prendre le vernis avec la brosse, on ne fait que l'effleurer ; & en retirant la main, on tourne deux ou trois fois la brosse pour couper le filet que laisse après soi le vernis. On sait que pour appliquer du vernis quel qu'il soit, il faut passer d'abord la brosse en tout sens, appuyant également par-tout ; en finissant, il faut passer la brosse par-tout dans le même sens.

Chaque couche de vernis n'a au plus que l'épaisseur du papier le plus fin : si le vernis est trop épais, il fait des rides en séchant : pour manger ces rides, il en coûte ; on est même quelquefois obligé de les enlever avec un ciseau, au lieu de s'amuser à les polir avec des bâtons composés de poudre de brique, dont je parlerai dans la suite. Quand même il ne se seroit pas formé de rides, le vernis auroit beaucoup de peine à sécher. Avant que d'appliquer une seconde couche de vernis, il faut que

la premiere couche ſoit bien ſeche, & ait été polie avec des bâtons compoſés de poudre de brique.

Pour mettre ſécher les pieces de vernis à meſure qu'on les travaille, on a pratiqué autour du laboratoire des *étageres* du haut en bas; on y place les pieces ſur leſquelles on vient d'appliquer une couche de vernis, les mettant plus ou moins bas, ſelon qu'on veut qu'elles ſechent plus ou moins vîte. L'humidité de la terre les ſeche plutôt ou plus tard, ſelon qu'elles en ſont plus ou moins éloignées. Quand elles ſont abſolument ſeches, on les met ſur les étageres les plus élevées, on les y laiſſe ſi on le juge à propos. A Pekin, où l'air eſt extrêmement ſec, pour ſécher le vernis, il faut néceſſairement l'expoſer dans un endroit humide, entouré de nattes (*a*), que l'on arroſe d'eau fraîche, autrement le vernis ne ſécheroit pas. Si c'eſt une piece miſe en place qu'on ne puiſſe détacher, ils ſont obligés de l'entourer ainſi de linges mouillés.

Quand la premiere couche de vernis eſt bien ſeche, il faut la polir; ſi elle n'étoit pas bien ſeche, en poliſſant on enléveroit quelques endroits. Un jour après qu'on a mis une piece ſécher ſur l'étagere d'en bas du laboratoire, on la viſite pour voir ſi elle eſt ſeche: pour cela on poſe doucement le bout du doigt deſſus; ſi en le retirant il laiſſe une tache comme de graiſſe, le vernis n'eſt pas aſſez ſec pour ſouffrir le poli. On ne riſque rien de laiſſer une piece pluſieurs jours: plus le vernis ſera ſec, & mieux il ſe polira. Il faut ſeulement avoir attention, dans les temps humides, que le vernis ne contracte pas trop d'humidité; car alors il ſe ternit, & jamais il ne revient: ſi c'eſt une derniere couche, elle eſt perdue, il faut la polir & en ajouter une autre. Pour remédier à cet inconvénient, on ne met point alors les pieces ſécher ſur les dernieres d'en bas, mais ſur la ſeconde ou la troiſieme; il vaut mieux que le vernis ſeche plus lentement. Quelque polie que ſoit la baſe ſur laquelle on applique le vernis, il s'y trouve toujours quelques petites inégalités, qu'une ou deux couches de ver-

(*a*) Cette obſervation nous paroît contre toute expérience.

mis ne pourroient effacer; c'eſt pourquoi on eſt obligé de polir chaque couche : le vernis, qui ſeroit trop mince, ſeroit ſujet à être facilement enlevé. Quelque ſoin que l'on prenne, il ſe trouve toujours quelques grains de pouſſiere dans le vernis, qui font autant de petites inégalités que le poli enleve; d'où il ſuit que ſi à chaque couche on ne poliſſoit pas, la derniere couche ſeroit la plus imparfaite.

Pour polir le vernis, on forme de petits bâtons compoſés de poudre de brique paſſée au tamis fin, & lavés en trois eaux claires : après l'avoir remuée dans l'eau juſqu'à la rendre trouble, on décante cette eau dans un autre vaſe, & l'on jette ce qui s'eſt précipité, comme trop groſſier. On répete trois fois cette opération, & on laiſſe bien repoſer l'eau; quand elle eſt bien repoſée, on la verſe par inclination; on couvre le vaſe où eſt le ſédiment, & on l'expoſe au ſoleil pour ſécher; étant ſeche, on la paſſe par un tamis fin, on la délaie avec le *tong-yeou*, où il entre du *tou-tſe*, & un peu plus de moitié de ſang de cochon préparé avec de l'eau de chaux. Pour former des bâtons, on roule de cette matiere dans de la toile, on leur donne la forme que l'on veut, & enſuite on les met ſécher à l'ombre ſur une planche couverte d'un papier, de peur que la pouſſiere groſſiere ne tombe deſſus; ce qui, en poliſſant le vernis, formeroit des raies : ſi l'on mettoit ſécher les petits bâtons au ſoleil, ils ſe fondroient.

La préparation du ſang de cochon avec l'eau de chaux ſe fait ainſi : on prend une poignée de paille battue & groſſiérement hachée, de la longueur de trois ou quatre pouces; avec cette paille on manie le ſang, comme font les chaircuitiers, pour ôter les grumeaux de ſang, après quoi on le paſſe par un linge : on verſe dans ce ſang à peu près un tiers d'eau de chaux toute blanche, ſans la laiſſer repoſer. On fait cette eau ſur le champ, & on la verſe auſſi-tôt : on conſerve le ſang ainſi préparé dans une terrine couverte.

Pour polir le vernis, on trempe dans l'eau le bout des petits bâtons de poudre de brique, & l'on frotte aſſez ferme par-tout pour enlever les petites inégalités cauſées par quelques petits grains de pouſſiere qui ſe ſeroient trouvés dans le vernis ou dans les broſſes, & de temps en

temps on passe une brosse à longs poils trempée dans de l'eau, tenant la piece au-dessus du vase où l'on trempe la brosse, pour la laver & ôter la boue qu'a fait le bâton de poudre de brique, afin de voir s'il y a encore quelques petits défauts, & les polir avant d'appliquer la seconde couche de vernis. On polit cette seconde couche comme la premiere, quand elle est bien seche; enfin on applique la troisieme couche: c'est sur-tout pour cette couche qu'il faut apporter tous les soins possibles d'éviter les grains de poussiere.

Il n'y a que peu d'années, sous l'empereur régnant, que le secret du *yang-tsi* ou du vernis, qui imite le brillant de celui du Japon, a transpiré hors du palais. Il y a environ trente ans qu'un particulier de *Sou-tcheon*, une des villes où se font les plus belles pieces de vernis de la Chine, trouva le secret, ou plutôt le tira de quelques Japonois, les marchands de *Sou-tcheon* ayant commerce avec ceux du Japon. Il seroit à souhaiter qu'ils en eussent aussi tiré le secret de préparer leur *tchao-tsi*, qui l'emporte infiniment sur celui de la Chine. L'empereur *Yong-tching*, pere de celui qui regne présentement, voulut avoir ce secret, & ne voulut pas qu'il sortît de son palais: en effet, ce secret est demeuré inconnu au dehors pendant plusieurs années. Enfin *Kien-long*, actuellement régnant, n'étant pas si curieux de vernis que son pere, ne s'est pas embarrassé que ce secret transpirât au dehors. Je le sais d'un des ouvriers qui travaillent au palais, qui l'a fait devant moi tel que je l'ai décrit dans ce mémoire, c'est de ce même ouvrier, qui a travaillé près de trois mois chez nous, que je sais ce que j'écris du vernis. Il est chrétien & mon pénitent, j'ai lieu de croire qu'il ne me trompe pas.

Ci-devant, les Chinois ne faisoient que du vernis qu'ils nomment *toui-kouang*; *kouang* signifie *brillant*, & *toui* enlever, comme qui diroit le vernis qui a perdu son lustre: la raison de cela, c'est qu'ils polissoient la derniere couche de vernis comme les deux premieres, & par-là lui enlevoient son brillant. Pour y suppléer, un peu après avoir poli exactement cette troisieme couche, ils lui donnoient un dernier poli, avec un paquet de cheveux qu'ils trempoient dans de l'eau où il avoient trempé de la poudre bien fine; ensuite ils essuyoient la

piece avec un morceau d'étoffe de soie bien douce, & avec le dedans de la main, ils frottoient ferme jusqu'à ce que le vernis devînt clair. Dans les endroits où la main ne pouvoit pénétrer, ils inséroient, au bout d'un petit morceau de bois, un peu d'étoffe de soie, dont le bâton étoit entouré ; enfin, en dernier lieu, ils frottoient la piece de vernis avec un morceau de soie un peu imbibé dans l'huile claire, n'importe laquelle ; ce qui rendoit au vernis un peu de brillant, mais non comparable à celui qu'ils appellent *yang-tsi*.

Le *yang-tsi*, à cause de l'huile de thé qui y entre & qui lui donne son brillant, ne peut souffrir le poli : ainsi il faut encore plus de soin pour éviter la poussiere qu'en faisant des pieces de *toui-kouang*. Le seul remede pour cacher les défauts est, en peignant les pieces de vernis, de faire en sorte que le dessein cache ses défauts.

Pour faire des pieces de *yang-tsi*, on n'emploie ce beau vernis qu'à la derniere couche. Le *kouang-tsi*, dont on fait le *toui-kouang*, est tout aussi bon pour les deux premieres couches, puisqu'elles doivent être polies. La derniere couche de vernis doit sur-tout demeurer long-temps sur les étageres d'en haut du laboratoire, pour le moins une quinzaine de jours, avant que d'y faire aucune peinture : on risqueroit de barbouiller le vernis, l'on s'attacheroit dans les endroits qui ne seroient pas entiérement secs.

Remarquez, 1°. que lorsqu'on veut faire de belles boîtes de vernis, délicates comme celles du Japon, il ne faut pas qu'elles soient sujettes à s'ouvrir aux jointures ; il faut couvrir ces jointures de petites bandes de papier, dit *che-tan-tchi*. Les Japonois l'emploient aussi-bien que les Chinois, pour rendre leurs ouvrages plus solides ; mais en Chine, où l'on ne s'embarrasse pas tant de cette grande légéreté de boîtes, ou autres ouvrages, au lieu de *che-tan-tchi*, on se sert de *kiuen*, qui est une espece de canevas de soie ; alors jamais les boîtes ne se démettent.

Pour empêcher que le vernis de la premiere couche pénetre dans le bois, avant d'appliquer cette premiere couche, on passe dessus la piece une eau gommée empreinte de craie. Le *che-tan-tchi* ou le *kieun*, s'applique avec le vernis pur & non évaporé. Avant de mettre la

premiere couche, il faut, avec une pierre un peu moins rude que le grès, bien polir le *che-tan-tchi* ou le *kiuen* : pour les rendre plus unis, on eſt obligé d'y paſſer, après les avoir polis, une légere couche de compoſition de poudre de brique, dont j'ai parlé ci-deſſus, immédiatement avant l'article de l'application du vernis qu'on mêle avec moitié de *tou-tſi*.

(*a*) Il faut que le *tou-tſi* ſoit paſſé au tamis; le tout ſe délaie avec le vernis non évaporé, quand la compoſition eſt bien claire & bien fine. Les Japonois quelquefois n'emploient pas le *che-tan-tchi*, & ſe contentent de frotter les pieces avant d'appliquer la premiere couche de vernis, avec de la cire, pour empêcher que le vernis ne pénetre dans le bois. Les Chinois font auſſi quelquefois la même choſe; mais ces ſortes de pieces ne ſont pas ſolides & ne manquent guere de s'entr'ouvrir aux jointures, ſur-tout à Pekin, où l'air fait extraordinairement tourmenter le bois, quelque vieux qu'il ſoit.

2°. Le bois dont les Chinois ſe ſervent pour leurs boîtes de vernis, eſt auſſi léger que celui qu'emploient les Japonois; & ſi les ouvrages de la Chine ſont plus peſants que ceux du Japon, ce n'eſt que parce que les Chinois, qui, communément, envoient leurs belles pieces de vernis à Pekin, veulent qu'elles ſoient ſolides, de peur qu'elles ne ſe trouvent pas à l'épreuve de l'air de Pekin; ce qui, malgré leurs précautions, ne laiſſe pas d'arriver, parce qu'ils ne les travaillent pas auſſi ſolidement que celles qui ſe font à Pekin même.

Le bois que les Chinois emploient s'appelle *ngou-tou-mou* : *mou* eſt le nom générique du bois, *ngou-tou* eſt le nom de l'arbre : ſon bois eſt très-pliant & extraordinairement léger, excellent pour les inſtruments de muſique; on prétend qu'il rend un plus beau ſon que les autres eſpeces de bois.

Les broſſes, pour appliquer le vernis, ſont faites de cheveux; celles qui ſervent à laver les pieces, ſont de barbes de chevres, on peut ſe ſervir de queue de vache. La pâte dont on ſe ſert pour lier ou aſſembler le poil qui

(*a*) *Tou* ſignifie *terre*, *tſe* ſignifie *graine*, comme ſi l'on diſoit *graine de terre*, ou plutôt terre qui eſt comme de la graine : on en trouve beaucoup dans les montagnes.

compoſe ces broſſes, eſt faite avec le *toug yeou*, la litharge & le *tou-tſe*, lequel ſert à faire ſécher plus vîte la matiere où on l'emploie. A ce mêlange, on ajoute un peu plus de la moitié de ſang de cochon préparé avec de l'eau de chaux. Une autre compoſition pourroit ſervir de même, pourvu qu'elle ſoit bien liante, & qu'en travaillant il ne s'en détache pas de la pouſſiere, comme il arrive à nos broſſes en Europe.

4°. Si, en maniant du vernis, il en eſt reſté aux mains, on ſe frotte avec un peu d'huile, il ſe détache facilement.

5°. Il arrive quelquefois que le Vernis, dans les temps de pluie ou de grand vent, ne ſeche pas : s'il n'a pas ſéché dans ſon temps, jamais il ne ſéchera. Le ſeul remede alors eſt de frotter la piece avec de la chaux, & de l'expoſer dans le laboratoire aux *étageres* d'en bas, il ſeche en peu de temps. Avant que de mettre ſécher la piece, il faut bien eſſuyer la chaux avec un morceau d'étoffe de ſoie. Si la chaux n'a pas enlevé entiérement tout le vernis qui n'étoit pas ſec, il s'élévera quantité de petits points : on peut les faire diſparoître en poliſſant la piece, & enſuite y appliquer une autre couche de vernis.

6°. Pour connoître ſûrement la pureté du vernis, ſi l'on ſoupçonne de la fraude, on en met, par exemple, deux onces ſur le feu dans une cuiller de fer : on la tient au feu juſqu'à ce que l'eau en ſoit entiérement évaporée, & enſuite on le repeſe pour ſavoir combien il y avoit d'eau : cette expérience ne gâte point le vernis.

7°. Si en hiver on veut faire évaporer le vernis, comme le ſoleil eſt alors peu ardent, & que l'opération demanderoit trop de temps, on y ſupplée ainſi : on roule une natte en forme de manchon, de la largeur du vaiſſeau, dans lequel on veut évaporer le vernis. On dreſſe debout la natte ; on met au fond un rechaud avec un peu de feu ; & au deſſus, à un pied ou un pied & demi, on ſoutient, par le moyen d'un trépied, le vaiſſeau où eſt le vernis : en une heure ou une heure & demie, le vernis eſt évaporé, ou n'a plus rien d'aqueux.

8°. En rendant le *toug yeou* ſicatif, après l'avoir tiré du feu, lorſqu'on juge cette huile ſuffiſamment ſicative, tandis qu'elle eſt encore chaude, ſortant de deſſus le feu, on la tranſvaſe pluſieurs fois pour en faire exhaler la fumée qu'elle renferme : ſans cette précaution, les Chi-

nois disent qu'elle donneroit une mauvaise couleur au vernis.

Peinture du vernis.

La peinture en vernis ne convient que sur les meubles, comme tables, chaises, fauteuils, armoires, &c. sur de grosses pieces qu'on ne regarde pas de trop près, elle fait un bon effet; mais sur de petites pieces qui demandent des desseins délicats, elle choque la vue; de même, des fonds de couleur en vernis ne paroissent convenir qu'à des meubles ou à des dedans de boîtes, surtout si elles sont grandes.

Les seuls dessein en or font bien sur les ouvrages délicats. Quelque finis que soient les dessein en or qui se font en Chine sur les pieces de vernis, ils ne sont pas comparables aux belles pieces de vernis du Japon. Jusqu'à présent les Chinois n'ont pu trouver le secret du vernis transparent comme de l'eau, que les Japonois appliquent sur leurs dessein en or. Le vernis transparent de la Chine, qu'ils appellent *tchao-tsi*, tire sur le jaune, mais un jaune vilain, tellement qu'ils n'osent l'employer sur les dessein fins & délicats; ils s'en servent pour imiter l'aventurine, comme je l'ai dit au commencement de ce mémoire; mais cette aventurine n'approche pas de celle du Japon. Je ne désespere pas que dans la suite nous ne trouvions en France quelque vernis qui puisse s'appliquer sur le vernis de la Chine; & alors nous pourrions le disputer, & même l'emporter sur les Japonois, nos dessein d'Europe étant beaucoup plus finis que ceux du Japon.

Venons au détail de la peinture sur le vernis telle qu'elle se fait en Chine. D'abord, le maître ou le chef des peintres fait son dessein, dont il jette les premiers traits sur le papier avec un crayon, & ensuite il le finit avec un pinceau à l'encre. Sur ce dessein fini, les éleves du peintre suivent tous les traits au pinceau avec de l'orpiment délayé dans de l'eau; & pour imprimer le dessein sur la piece de vernis, ils appliquent ce dessein ainsi fraîchement tracé, passant légérement les doigts sur tout le dessein, afin que tous les traits s'impriment ou restent tracés sur la piece. Ayant retiré leur papier, ils emploient

encore l'orpiment, mais délayé dans de l'eau gommée, ou dans laquelle ils ont fait fondre un peu de colle, (où nous employons la gomme, les Chinois emploient la colle,) & repaſſent ſur tous les traits avec le pinceau : alors le deſſein ne peut plus s'effacer de deſſus la piece.

J'ai déjà dit que le vernis employé par les peintres en vernis, ſe nomme *koa-kin-tſi* : c'eſt ce vernis qui ſert de mordant pour appliquer l'or ; c'eſt auſſi avec ce vernis qu'ils délaient toutes leurs couleurs. Pour rendre le vernis plus liquide, ils y mêlent tant ſoit peu de camphre, qu'ils ont auparavant bien écraſé & mêlé avec du vernis ; ils en font une pâte qu'ils pétriſſent ou mêlent pendant un bon quart-d'heure avec une ſpatule ; c'eſt de cette pâte dont ils prennent un peu pour délayer leurs couleurs. Leur mordant n'eſt autre choſe, comme on vient de le dire, que du vernis *koa-kin-tſi*, dans lequel on ajoute de l'orpiment : quand les couleurs ſont bien mêlées, on les paſſe par le *che-tan-tſchi* : ils en paſſent communément fort peu à la fois, peut-être un gros ou deux, ils l'enveloppent dans le *che-tan-tſchi ſimple*, & tordent les deux bouts avec les doigts, recevant la couleur à meſure qu'elle paſſe ſur un des doigts qui ne ſont employés à tordre : ils les déchargent ſur leur palette, qui n'eſt qu'un morceau de *bambou* fendu en deux par la moitié : avant que l'on ſoit au fait, le papier creve ſouvent. Il faut auſſi-tôt que la couleur commence à tranſpirer, détordre un peu le papier ſans le lâcher des mains, mais avec un des doigts libres, paſſer de cette couleur, qui commence à ſortir, ſur tout l'endroit où eſt enfermée la couleur, prenant garde d'ouvrir le papier : cette attention empêche pour l'ordinaire le papier de crever.

Si l'on veut que l'or qu'on doit appliquer ſoit plus haut en couleur, on méle du cinabre dans le mordant : apres avoir appliqué le mordant, on met la piece ſécher au laboratoire ; douze heures ou environ ſuffiſent pour que ce mordant ſoit au point qu'il faut pour y appliquer l'or.

On a eu ſoin de préparer l'or en coquille (j'en donnerai la façon Chinoiſe à la fin de ce mémoire,) avec des tapons de *ſée-mien*, qu'on applique ſur l'or en coquille : pour les en retirer chargés, on frotte légérement toute la place, l'or s'attache aux endroits du mordant, eſſuie la piece avec ces mêmes tapons, & l'on trouve l'or appli-

qué sur tout le dessein. Si l'on craint que l'or ne s'attache sur quelques endroits hors du mordant, parce que le vernis ne seroit pas assez sec, on écrase du bol blanc, &, avec un morceau d'étoffe de soie, on passe légérement sur les endroits pour lesquels on craint; après avoir bien essuyé la piece, on peut hardiment passer l'or sur le mordant.

Dans quelques occasions, les peintres en vernis ne mettent pas sécher au laboratoire les pieces sur lesquelles ils ont posé du mordant, mais c'est avec du *tchou-tchi* (c'est du papier fait de la pellicule qui embrasse chaque nœud du *bambou*; il s'en fait une grande quantité en Chine. La plupart des livres imprimés sont de ce papier : celui dont il s'agit ici est du plus fin; c'est aussi de ce même papier qu'on met entre chaque feuille d'or dans les livrets,) qu'ils appliquent dessus le mordant à différentes fois, jusqu'à ce que le mordant ne laisse plus dessus aucun vestige ; alors on passe dessus l'or en coquille, l'or s'en détache mieux, mais il a moins d'éclat : dans des nuances, cela a son bon; d'ailleurs, l'or en est mieux couché.

Les Chinois emploient trois sortes d'or, le *ta-tchi*, le *tien-tchi* & le *hium-tchi*. Le *ta-tchi* est l'or ordinaire, le *tien-tchi* est l'or pâle, le *hium-tchi* est fait avec des feuilles d'argent auxquelles on a donné la couleur d'or, en leur faisant recevoir la vapeur du soufre. Pour donner les nuances, ils ne font que passer sur la premiere couche d'or, qu'ils appellent *ta-tchi*, un autre tapon de *fée-mien*, qu'ils ont fait passer sur l'or en coquille. Le *hium-tchi* ne leur sert guere que pour les bords des vases, & quelquefois pour des nuances extraordinairement pâles : pour dorer les bords des vases, ils passent au tamis du *hium-tchi*; &, avec le bout du doigt qu'ils posent sur cette poudre d'or, ils l'appliquent sur les bords où ils ont posé immédiatement auparavant le mordant, sans se servir du *tchou-tchi* pour en enlever : c'est afin que l'or tienne mieux en ces endroits où il est plus sujet à s'enlever ; ils ne s'embarrassent pas que le mordant terniſſe un peu l'or.

Quand, après avoir passé le tapon de papier de *fée-mien* chargé d'or en coquille, il reste sur la piece de l'or qui est simplement répandu, sans être attaché, on passe lé-

gérement le même tapon qui enleve toute cette pouſſiere. Dans les petits endroits où le tapon ne peut pénétrer, on en a de petits au bout d'un porte-pinceau, avec leſquels on applique l'or.

Pour imiter les montagnes & faire les ſéparations juſtes, ils taillent un morceau de *tchou-tchi*, ſelon la forme qu'ils veulent donner à la montagne : avec le papier, ils couvrent une partie de cette montagne, & paſſent l'or pâle ſur le tout ; ils ne s'attachent qu'aux endroits qui débordent le papier taillé.

Pour imiter le corps, les branches & les côtes des feuilles, des plantes ou arbres, après avoir poſé la premiere couche d'or, ils tracent de nouveau les endroits qu'ils veulent plus éminents ; & quand ce mordant a paſſé environ douze heures dans le laboratoire pour y ſécher, on paſſe l'or en coquille deſſus. Ordinairement ils font le mordant rouge, c'eſt-à-dire, qu'ils l'emploient avec le vernis du vermillon, au lieu d'orpiment : l'or en eſt plus relevé en couleur.

La couleur blanche en vernis ſe fait avec des feuilles d'argent qu'on mêle avec, ne mettant de vernis préciſément qu'autant qu'il en faut pour faire une pâte de ces feuilles d'argent. Gros comme un pois de vernis ſuffit pour mêler une vingtaine de feuilles : on mêle ces feuilles les unes après les autres ; quand elles ſont bien mêlées, on y ajoute un peu de camphre pour rendre cette pâte preſque claire comme de l'eau. Au lieu de feuilles d'argent, pour épargner, les Chinois ſe ſervent quelquefois de vif argent, mais préparé d'une maniere particuliere. (C'eſt un ſecret qu'une ſeule famille a ; il ne ſeroit pas facile de le tirer. M. Aſtruc, Médecin fameux à Paris, en a vu qui lui a paru très-beau.) Toute autre matiere, que les feuilles d'argent, ou le mercure ainſi préparé, noircit étant mêlée avec le vernis : les feuilles d'argent font le plus beau blanc.

Pour la *couleur rouge*, ils emploient le *tchou-che*, qui me paroît un cinabre minéral. On peut auſſi ſe ſervir de la fleur du carthame réduite en laque.

Pour le *verd*, ils ſe ſervent d'orpiment, qu'ils mêlent avec de l'indigo, qu'on nomme ici *kouang-tien-hoa* : c'eſt le véritable indigo ; il vient des provinces méridionales. Il eſt plus eſtimé que celui de Pekin, qui n'eſt qu'une perſicaire.

Pour le *violet*, ils se servent de *tse-che* ou pierre violette : *che* signifie *pierre* ; *tse* violet : (on s'en sert dans le verre, pour le rendre opaque,) ils réduisent cette pierre en poudre impalpable : ils se servent aussi du colcothar ou vitriol marin calciné en rouge ; mais pour lui ôter son sel, ils le font bouillir auparavant dans beaucoup d'eau : le vernis, disent-ils, ne peut souffrir aucun sel.

Le *jaune* se fait avec l'orpiment. *Nota.* 1°. Que les couleurs mises dans le vernis ne sont pas vives d'abord, mais dans la suite elles changent : plus elles sont anciennes & plus elles sont belles.

2°. Quand les peintres veulent passer beaucoup de couleurs à la fois, alors, au lieu de *tchou-tchi*, ils se servent de *fée-mien*.

3°. Pour nettoyer les pieces de vernis, on se sert d'un morceau de soie, comme seroit un mouchoir de soie bien doux, c'est-à-dire, usé : d'abord, sans frotter, on secoue la poussiere en frappant dessus avec ce mouchoir de soie : si après cela il reste quelques taches grasses, elles s'enlevent facilement, en entourant le doigt de ce mouchoir & frottant fortement ; si cela ne suffit pas, on peut mouiller le bout du doigt enveloppé, le passant sur la langue, mais il vaut mieux faire aller l'haleine sur la tache, & aussi-tôt frotter avec le doigt enveloppé : on peut encore passer le doigt enveloppé sur la tête dans les cheveux ; le peu de graisse qu'il prend est très-bonne pour enlever les taches du vernis.

4°. Si les pieces de vernis, pour avoir été approchées trop près du feu, s'étoient tachées : en les exposant à la rosée, on les fait revenir.

5°. En exposant à l'air les couleurs en vernis, elles y prennent beaucoup plutôt leur éclat.

Supplément. Or en coquille.

On prépare un grand cornet de papier d'une feuille entiere, on souffle dedans les feuilles d'or qu'on veut employer à faire de l'or en coquille. Quand on en a une quantité suffisante, on prend une assiette ou petit plat de porcelaine bien uni, on y verse quelques gouttes d'eau, dans laquelle on a fait dissoudre un peu de colle, ensuite

on renverse les feuilles du cornet de papier sur l'assiette ; & avec l'extrêmité des doigts, on broie l'or comme on feroit avec une molette : plus on le broie, plus il devient fin, & par conséquent beau. On le lave à deux eaux un peu tiedes, & on le garde pour le besoin. Les Chinois n'y font pas d'autre façon.

Crayon Chinois, dont se sert le maître peintre pour sa premiere esquisse.

Ces crayons, dont les peintres Européens s'accommoderoient fort bien, ne sont autre chose que des chandelles de veille, qu'ils rompent de la longueur de quatre à six pouces. Ils les allument par un bout, & les éteignent un instant après. Les traces que ces sortes de pinceaux laissent, s'enlevent facilement avec une aile de perdrix ou d'autre oiseau. On choisit pour cela des chandelles de veille menues ; les grosses ne sont pas si commodes : si l'on veut qu'elles fassent un trait très-fin, on leur fait la pointe, en les frottant doucement sur un carreau.

M. le contrôleur-général me demande, 1°. ce qu'on peut substituer au vernis de la Chine ; 2°. la maniere de l'appliquer & de le rendre dur ; 3°. la cause de la différence sensible qu'on trouve entre le vieux laque & le vernis de la Chine moderne ; 4°. la différence du vernis du Japon ancien & moderne, & du vernis de Chine.

Je réponds, 1°. *ce qu'on peut substituer au vernis de Chine.* Je ne suis pas assez au fait des différentes drogues qui entrent dans les vernis composés d'Europe, pour juger de ce qui pouvoit être substitué au vernis de Chine qui n'est pas une composition. Nos messieurs de l'académie décideront dans pareil cas beaucoup mieux que je ne pourrois faire. Je ne désespere pas que le Missisipi, où l'on pourroit découvrir l'arbre du vernis, ne fournisse dans la suite ce qui est nécessaire pour faire en France d'aussi beaux vernis, & peut-être plus beaux que ceux de Chine & du Japon. J'enverrai à M. de Jussieu des branches, ou fleurs, ou fruits des arbres dont on tire en Chine les matériaux du vernis. Les sauvages de la Louisiane, en voyant ces échantillons, pourront dire s'ils ont connoissance de pareils arbres. Comme on trouve au Missisipi beaucoup de plantes qu'on avoit eues aupara-

vant de Chine, il pourroit bien ſe faire que les deux eſpeces d'arbres de vernis & l'arbre de *tong-yeou* s'y trouvaſſent auſſi.

2°. *La maniere d'appliquer & de rendre dur le vernis.* On en trouve le détail dans le mémoire précédent.

3°. *La cauſe de la différence ſenſible qu'on trouve entre le vieux laque & le vernis de Chine moderne.*

S'il s'agit ſeulement de la matiere, il pourroit bien ſe faire que les Chinois euſſent vendu du *tong-yeou* pour du vernis. S'il s'agit de la perfection du travail, je crois que cette différence vient plutôt du ſoin qu'on a apporté en travaillant les pieces de vernis, que de la différence des temps. Les pieces de vernis que les Européens achetent dans les ports, ſont pour l'ordinaire faites avec peu de ſoin. Si ces pieces étoient faites avec la même attention qu'on apporte quand on travaille pour l'empereur, les Chinois n'en auroient pas le débit, à cauſe du prix qu'ils ſeroient obligés de les vendre. Si en Chine les princes ou les grands ont de belles pieces de vernis, ce ſont des pieces faites pour l'empereur qui en donne : on ne reçoit pas toutes celles qu'on lui préſente; on trouve quelquefois de ces belles pieces de vernis à acheter, quand quelque grand, par un revers de fortune, eſt obligé de vendre ſes meubles; pour l'ordinaire, à ſa mort, ſa femme ou ſes enfants vendent de parils bijoux pour faire de l'argent. C'eſt ainſi que nous en avons eu quelquefois pour faire des préſents en Europe.

OBSERVATIONS.

OBSERVATIONS.

Nous nous sommes bornés dans notre traité à la description du méchanisme de nos trois arts ; nous n'avons pas osé, comme nous l'avons dit page 10, décrire tout ce qui concerne la partie du talent, relative à la décoration intérieure des églises, châteaux, maisons. Pour y suppléer, autant qu'il est en nous, & guider les amateurs qui veulent décorer leur séjour, ou en rafraîchir ou renouveller l'ameublement, nous allons donner ici un catalogue assez complet de gravures, représentant toutes sortes de décorations intérieures, & d'ornements qui y sont relatifs, dans le goût le plus moderne, & d'après les plus habiles artistes. A l'aide de ces gravures, d'après l'emplacement & l'exposition, l'on peut juger quels seront les ameublements les plus commodes, & dont l'effet sera le plus flatteur à la vue. Le choix fixé, ou l'on fait exécuter sous ses yeux, si l'on a des ouvriers intelligents, ou l'on peut les commander dans les capitales, & les peindre, dorer & vernir soi-même ; ou, si l'on veut s'en épargner la peine, & être plus sur de la perfection, il est aisé de les faire venir tout prets à être posés en place.

Nous observons aux amateurs, qu'ils ne doivent pas se flatter que l'exécution répondra toujours aux idées quelquefois compliquées de la gravure. Le célebre M. de Lafosse, par exemple, qui a tracé la forme de tous les ameublements les plus à la mode & les plus somptueux, se livre quelquefois trop à la fougue de sa riche imagination. Traits fins, délicats; ornements légers, gracieux ; contours sveltes, élégants, caractérisent ses ingénieux desseins; mais souvent ils annoncent le génie qui s'éleve, qui dédaigne d'être suivi, & qui ne peut l'être par les impuissants efforts de la main. Si on vouloit en rendre tous les détails, l'exécution seroit sûrement trop chere pour la fortune des plus riches particuliers, à plus forte raison devient-elle excessive pour ceux qui ne sont qu'aisés. On peut cependant conserver à tous ces

deſſeins leur grace, leur élégance, leurs formes agréables, leur contours commodes & gracieux, pour les rendre d'une exécution aiſée & acceſſible à tout le monde ; il ne s'agit pour cela que de ſacrifier quelques ornements, qui, ſouvent très-agréables, rendus par le burin du graveur, déplaiſent & deviennent lourds ſous le ciſeau du ſculpteur. Watin ſe fera un plaiſir, lorſqu'on lui communiquera les deſſeins adoptés, de marquer quels ſeront les différents prix de leur exécution ; ou ſi ceux des gravures ne conviennent pas, d'en envoyer d'autres conformes au goût des perſonnes, & les plus à la mode.

Pour faciliter aux provinces le moyen de ſe procurer ces gravures *, dont le mince volume & le médiocre prix ne méritent pas les frais de l'exportation lente & un peu coûteuſe des carroſſes & meſſageries, le ſieur Watin les prévient qu'il ſe charge de les faire paſſer francs de port par la poſte, tous & chacun des cahiers déſignés ci-après, aux prix qui y ſont indiqués, & ſans qu'il en coûte plus, en affranchiſſant la lettre d'avis & le port de l'argent. Il les prévient auſſi qu'ayant la collection complete de ces gravures, il ne ſera néceſſaire que de lui indiquer préciſément la feuille dont on aura adopté le deſſein, ſans être obligé d'en faire le renvoi. Il ſe fera un plaiſir de la faire voir à ceux qui voudront la connoître.

Les bureaux de poſte ne ſe chargeant pas de l'argent au deſſous de ſix francs, on peut réunir pluſieurs objets pour envoyer au moins cette ſomme.

---

* Les gravures dont on offre ici le catalogue, ſe vendent chez le ſieur Chereau, graveur, rue des Mathurins, au coin de celle de Sorbone, à Paris, auquel on peut s'adreſſer pour les avoir, en affranchiſſant les lettres d'avis & le port de l'argent. On trouve chez lui tout ce qui concerne l'architecture, le deſſein, le commerce d'eſtampes, dont on peut ſe procurer un catalogue plus détaillé.

CATALOGUE de divers cahiers de gravures, représentant toutes sortes de décorations intérieures d'église, appartements, &c.

N. B. Les feuilles ne se détachent pas des cahiers, il faut prendre le cahier entier, qui se vend ordinairement à raison du nombre des feuilles qui y sont compriſes.

Menuiseries de J. B. Cornille.

UNE suite de cinquante feuilles de menuiserie, composée des douze cahiers suivants, dont chaque feuille représente deux desseins différents, se vendent à raison de 4 sous la feuille.

Chaque cahier contient quatre feuilles, excepté le sixieme, qui en contient six.

1 Rétables d'autel.
2 Portes-cocheres.
3 Confessionnaux.
4 Alcoves.
5 Armoires.
6 Bancs d'œuvres.
7 Chaires à prêcher.
8 Croisées.
9 Bibliotheques.
10 Orgues.
11 Chœurs d'église.
12 Panneaux de lambris.
13 & 14 Deux cahiers représentant les autels des plus belles églises de Paris, tels que ceux de N. Dame, S. Sulpice, S. Sauveur, S. Jean-en-Grêve, &c.

De Boucher, fils.

Quinze cahiers de décorations d'appartements & de menuiserie, dans le goût le plus moderne, dessinés en 1774 par M. Boucher, fils.

Chaque cahier, désigné par lettres alphabétiques, contient quatre feuilles, & se vend à raison de 4 sous la feuille.

A Lambris pour chambres à cheminées, portes à placards, & lambris d'appui.
B Alcoves avec portes & dégagements.
C Panneaux de lambris,

croisées, portes à placards & à deux vanteaux.

D Croisées & trumeaux ornés de glaces.

E Rétables d'autel.

F Buffets à dessus de marbre & à vaisselle.

G Armoires & commodes.

H Bibliotheques.

I Portes-cocheres.

K Salles de compagnie, salles de bains & cabinets.

L Salles à manger & vestibules.

M Salons de compagnie, vus de divers côtés.

N Chambres à coucher, cabinets de toilette & boudoirs.

O Galeries ornées & accompagnées de salons.

P Cabinets ornés avec armoires, pour contenir des médailles, des morceaux d'histoire naturelle, des livres, &c.

Meubles, ébénisteries & ornements, dessinés en 1774 & 1775, par Boucher, fils.

Divers cahiers de six feuilles, du prix de 1 liv. 6 sous la feuille.

1 Lits à la Turque, &c.

2 Lits à l'Italienne, &c.

3 Canapés, cabriolets, sophas, &c.

4 Tabourets, gondoles, chaises, banquettes, &c.

5 Baignoires, demi-baignoires.

6 Ecrans, veilleuses.

7 Commodes.

8 Diverses autres commodes.

9 Secretaires, demi-commodes.

10 Secretaires & encoignures.

11 Bureaux divers.

12 Cippes & gaines pour des bustes.

13 Pieds de table pour entre-croisées.

14 Gaines & Piédestaux.

15 Tables à l'Angloise & autres.

16 Demi-commodes, petites bibliotheques.

17 Petites chiffonnieres & petites tables.

18 Serre-papiers, coffres-forts, secretaires.

19 Consoles, pieds de table.

20 Tables Grecques, &c.

21 Cheminées à la moderne.

22 Panneaux & portes.

23 Portes à placard à deux vanteaux.

24 Chambranles de portes profilés.

25 Panneaux de lambris.

26 Portes à un & deux vanteaux.

27 Chambranles de cheminées.

28 Armoires en encoignures.

29 Bibliotheques & lambris.

30 Armoires à la moderne.

31 Chambranles de cheminées différents.

Architecture & ſculpture, par le même.

32 Portes avec pilaſtres.

33 Croiſées en platebandes.

34 Appuis & banquettes de croiſées.

35 Niches pour des figures avec leurs coupes.

36 Entablements avec modillons & conſoles.

37 Corniches d'appartements.

38 Piédeſtaux pour diverſes figures.

39 Autres piédeſtaux, croiſées d'attiques, &c.

40 Plafonds & corniches d'appartements.

41 Deſſus de portes en ſculpture.

42 Conſoles & tables d'inſcriptions, &c.

43 Clefs de portes en vouſſure avec ornements.

44 Deſſus de portes en ſculpture.

45 Ornements pour moulures & cadres.

Deſſeins arabeſques pour les appartements, par le même.

Un cahier de ſix grands arabeſques. . . . 1 liv. 16 ſ.

Quatre cahiers de huit feuilles de petits arabeſques, à 1 livre chacun. . . . . 4 liv.

Meubles & ſculptures, par de Lafoſſe.

Divers cahiers compoſés chacun de quatre feuilles, qui ſe vendent 1 liv.; ils ſont déſignés par lettres alphabétiques.

A Chaiſes.

B Ottomanes.

C Bergeres & fauteuils.

D Lits.

E Ecrans.

F Autres Ottomanes.

G Autres lits.

H Canapés & ſofas.

I Ployants, banquettes, &c.

K Ducheſſes & banquettes.

L Secretaires & conſoles.

M, N, O, P Décorations de cheminées, buffets, alcoves, &c.

Q Sofas, ducheſſes.

R Canapés divers, baignoires.
S Poêles.
T Lutrins d'égliſe.
V Chaires à prêcher.
X Chambranles de cheminées.
Y Piédeſtaux & poêles.
Z Cartels d'horloges & gaines.
AA Trophées.
BB Cheminées.
CC Lits divers.
DD Phares, poêles.
EE Rétables d'autels.
FF Encoignures & ſieges différents.
HH Guéridons & gaines.

Par Liard.

Un cahier de quatre feuilles de grands lits, 1 liv. 4 ſ.
Un cahier de ſix feuilles de canapés, 1 liv. 6 ſ.
Deux Cahiers de fauteuils & bois de chaiſes, en petit, 1 liv. 6 ſ.
24 feuilles de nouveaux deſſeins de lits & de meubles différents, deſſinés en 1774, 4 liv.

Sculptures, menuiſeries, ornements, orfévreries & fontes, par de Lafoſſe.

Divers cahiers de décorations, de ſix feuilles chaque cahier, du prix de 1 liv. 6 ſous le cahier.

A Cheminées.
B Bordures & cadres.
C Médaillons ovales.
D Portes d'appartements.
E Trophées.
F & G Vaſes.
H Médaillons ronds.
I Cartels & écuſſons.
K Conſoles.
L Tables & pieds de biche.
M Fontaines.
N Tombeaux.
O Monuments.
P Pendules.
Q Piédeſtaux & ſocles.
R Deſſus de portes.
S Fontaines, trophées.
T Friſes.
U Autres tombeaux.
V Vaſes antiques.
X Cartouches.
Y Gaines & trépieds.
Z Tables & conſoles.
AA Grilles de chenets & feux de cheminées.
BB Girandoles & bras de cheminées.
CC Flambeaux & chandeliers de table.
DD Calices, burettes, vaſes d'égliſes.
EE Soleils & lutrins.
FF Chandeliers d'égliſe.
GG Lampes d'égliſe & encenſoirs.

On continue de graver un nombre de deſſeins de M. de Lafoſſe, toujours dans le genre de la décoration, des meubles, des bronzes & de l'orfévrerie, & on eſpere compléter ainſi l'alphabet double de ces cahiers de ſix feuilles.

Décorations de lambris d'appartements, tant en peinture que ſculpture, par de Neufforges.

Vingt-trois cahiers de ſix feuilles chacun, contenant auſſi diverſes décorations.

N. B. L'œuvre eſt compoſé de cent cahiers, dont le ſupplément ſe continue, & contient déjà 21 cahiers. Les numéros omis dans cet état concernent l'architecture & la décoration extérieure qui ne ſont pas de notre reſſort; on peut ſe les procurer. Chaque cahier de ſix feuilles ſe vend vingt-ſix ſous.

Numéros.

9 Galeries & ſalons.
10 Salles d'aſſemblées.
11 Salles à manger & cabinets.
12 Antichambres & ſalles.
35 Portes différentes.
36 Veſtibules, chambres à coucher.
47 Lambris de veſtibules & de chambres à coucher.
48 Portes-cocheres à compartiments.
49 & 50 Trumeaux de cheminées & croiſées.
51 Plafonds & roſettes.
52 Bordures, commodes.
53 Guéridons, gaines, vaſes.
57 Grilles, baluſtrades, appuis.
58 Bordures de tableaux, pendules.
72 Tombeaux, confeſſionnaux, chaires.
81 & 82 Décorations de lambris divers.
83 Autels de chapelles.
91 & 96 Portes extérieures.
97 Chambres à coucher, buffets, pendules.
98 Meubles différents.

Trois cahiers de ſix feuilles chacun, repréſentant la décoration intérieure des appartements de Brunoy & autres. Chaque cahier ſe vend 1 liv. 6 ſ.

Décorations en peinture de fleurs & d'ornements, par de Ranſon.

Quatre moyens cahiers de groupes de fleurs & d'ornements, dans le genre d'arabeſques & de la décoration, deſſinés & diſpoſés avec goût pour la peinture des appartements, & variés ſuivant les formes des panneaux de lambris, des deſſus de portes, &c. Chaque cahier eſt de ſix feuilles, & du prix de 1 l. 10 ſ.

Un cahier dans le même genre avec des trophées, double de grandeur, par le même, 2 liv. 8 ſ.

Par de Saint-Aubin.

Un recueil de treize chiffres de fleurs également compoſés pour peindre ſur les voitures & ſur les lambris, en deux cahiers, 4 liv. 10 ſ.

Serrureries.

Un cahier de dix feuilles de grilles, rampes, par Babin, 40 ſ.

Un cahier de ſix feuilles de ſupports d'armoiries pour grilles, par le même, 1 liv. 10 ſ.

Du même, un cahier de balcons, rampes, de quinze feuilles, dont pluſieurs deſſeins à la feuille, 4 liv. 4 ſ.

Trois cahiers de ſix feuilles de rampes, balcons, appuis de communion, par Forty, 1 liv. 6 ſ. le cahier.

Un autre cahier de treize feuilles, ferrurerie de divers genres, par Fontaine, 2 liv. 12 ſ.

Deux cahiers formant enſemble dix feuilles de balcons & d'appuis, deſſinés par Bonthomme, 2 liv. 16 ſ.

Orfévreries.

Deux volumes d'orfévreries, diviſés en deux parties de cinquante feuilles chacun, compoſés par P. Germain.

Le premier volume contient tous les ouvrages pour l'égliſe, comme burettes, bénitiers, ciboires, encenſoirs, croix, croſſes, ſoleils, &c.

Le ſecond repréſente tous les ouvrages d'orfévrerie particuliere, comme plats, caiſſes, boîtes, caſſeroles, batteries de cuiſine, ſalieres, huiliers, flambeaux, ſeaux, pots à oilles, &c.

Les deux volumes forment seize cahiers de six feuilles chacun, qui se vendent 1 liv. 4 s. chaque.

Trois cahiers d'orfévreries de six feuilles chacun, par Forty, dont un de ciboires, un de calices, & le troisieme de flambeaux, 1 liv. 6 s. le cahier.

Joaillerie & bijouterie.

Deux volumes de desseins de joailleries & de parures en pierres précieuses, par Pouget fils. Chaque volume *in*-4°. de 79 feuilles, se vend broché 6 liv.

Dictionnaire de chiffres ou de lettres ornées à l'usage des artistes, contenant toutes les combinaisons possibles des 24 lettres, pour y rencontrer tous les noms & surnoms entrelacés, volume *in*-4°. de 240 feuilles, par le même auteur, broché, 18 liv.

On en a formé des cahiers séparés sur le pied de 4 s. par feuille.

Equipages.

Deux cahiers de douze feuilles de voitures de différents genres, de ville, de campagne, berlines, chaises de poste, &c.

Un cahier de treize feuilles de harnois pour bourreliers.

Chaque cahier du prix de 2 liv. 10 s.

Nous ne donnerons pas ici un plus grand détail de tout ce qui concerne la décoration des églises & appartements. Nous n'ignorons pas que les tableaux d'autels, d'oratoire, les dessus de portes, les devants de cheminées, &c. y ont le plus grand rapport; mais il seroit impossible de désigner tout ce qui peut concerner ces objets suivant les lieux & les personnes. Il suffit d'assurer que le sieur Watin tâchera, sur les modeles donnés, & d'après les intentions des amateurs bien expliquées, de faire exécuter ce qui n'est pas de son ressort par d'habiles artistes, de suivre exactement ce qu'on lui aura prescrit à cet égard, & de les décorer, si l'on juge à propos, aux termes des conventions.

ETAT & détail des principales marchandises & autres objets relatifs aux trois arts traités dans l'ouvrage du sieur WATIN, *qui se fabriquent dans sa nouvelle manufacture, sur le Boulevard ; où elles se trouvent par assortiments considérables dans son magasin, à Paris, carré de la porte Saint-Martin, à la Renommée.* (Cet état se distribue *gratis.*)

ART DU PEINTRE.

	l.	s.
Instruments du peintre.		
Grandes & petites pierres à broyer avec leur molette & le couteau.		
Brosses à quartier pour blanchir les plafonds,	1	
——Ditto, demi-quartier,		15
——De trois onces pour lambris & treillages,		12
——Ditto, de deux onces,		8
——Ditto, pour faire des filets, ou pour rechampir,		3
——Ditto, de Lyon, assorties,		5
Pinceaux à tableaux,		2
——Ditto, à l'ornement,		2
——Ditto, à la miniature,		2
——Ditto, pour les marbres,		2
Palettes selon les grandeurs.		
Couteaux à palette.		
Pincelier.		
Matieres qui donnent les couleurs.		
N. B. Les couleurs désignées en grains, ou trochiliques, sont celles qui sont broyées avec beaucoup de préparations, & qu'on réserve pour les beaux ouvrages.		
Blanc.		
Blanc de crême en Autriche,		3
Blanc de plomb en écailles,		12
——Ditto, broyé à l'huile,	1	4
——Ditto, en grains,	2	
——Ditto, sur-fin de la miniature,		4
Blanc de céruse en pierre,		8
——Ditto, broyé à l'huile,		10
——Ditto, broyé sur-fin, pour les plus beaux ouvrages,		12
——Ditto, en grains,		16
Blanc de Bougival, dit d'Espagne, le pain,		1
——de craie de Champagne, la livre,		4
Rouge.		
Ocre de Berri en pierre,		2
Ocre en poudre,		4
——Ditto, broyé à l'huile,		8
——Ditto, en grains,	1	4

	l.	s.
Ocre de rue en pierre,		7
——Ditto, en poudre,		8
——Ditto, broyé à l'huile,		8
——Ditto, en grains,	1	4
Rouge de Prusse en poudre,		10
——brun d'Angleterre,		6
Mine de plomb rouge, *ou* minium,		8
Cinnabre en aiguille,	6	
——Ditto, en grains,	10	
Vermillon fin,	6	
——Autre,	5	10
Orpin rouge fin,	12	
——Autre,	4	
Laque plate en pierre,	2	10
——Ditto, bellue plate,	4	
Jaune.		
Ocre jaune en pierre,		2
——Ditto, en poudre,		4
——Ditto, broyé à l'huile,		8
——Ditto, en grains,	1	4
Jaune de Naples en nature,	2	
——Ditto, en grains,	4	
Jaune royal en poudre,	4	
Orpin jaune sur-fin, en grains,	12	
——Ditto, à 2, 4 & 6 l.		
Massicot blanc, *ou* cerusse calcinée,	1	4
Graine d'Avignon,	1	4
——Ditto, nouvelle,	2	
Terra merita,	2	
Safranum,	2	8
Bleu.		
Azur,	1	10
Email des quatre feux en poudre,	1	14
Cendre bleue en poudre,	10	
Indigo en pierre,	12	
Bleu de Prusse, ci-après.		
Verd.		
Verd-de-gris sec en pierre	2	15
——Ditto, en poudre,	3	
——Ditto, broyé à l'huile,	3	
——Ditto, cristallisé,	8	
Verd de vessie,	4	
Terre verte en pierre,	1	4
——Ditto, de Véronne,	4	
Verd de montagne en poudre,	4	
Cendres vertes en poudre,	6	
Brun.		
Terre d'ombre en pierre,		7
——Ditto, en poudre,		8
——Ditto, broyé à l'huile,		8
——Ditto, calciné,	1	10
Terre d'Italie,	24	
Terre de Cologne en poudre,	2	8
——Ditto, en grains,	4	
Bistre en grain, raffiné,	4	
Noir.		
Noir de composition pour les beaux gris argentins,	1	10
Noir d'os en pierre,	1	10
Noir de pêche,	3	
Noir d'ivoire,	2	
Noir de charbon,		4
——Ditto, fin,		6
Noir de vignes,	4	
Noir de fumée de Paris,	3	
——Ditto, d'Allemagne,	1	4
Liquides pour broyer & detremper les couleurs.		
Huile de lin pure d'Amiens,		10
——Ditto, de Hollande,		12
Huile de noix pure,		14
Huile d'œillet pure très-blanche,		15
Essence de térébenthine bien rectifiée,		15
Vernis gras pour détremper les couleurs,	6	
——blanc commun pour le même sujet,		

	l.	s.
Vernis de Hollande pour le même sujet,	1	4
——au verd pour détremper le verd-de-gris,	1	4
——à l'esprit-de-vin pour détremper les couleurs,		4
——fin à l'esprit-de-vin, pour faire des chipolins en 24 heures,		5
Matieres utiles aux peintres pour faire la colle & détremper les couleurs.		
Rognures de gants,		8
——Ditto, de brochette,		10
——Ditto, de parchemin,		15
——de riviere,		8
Colle de Paris,		10
Colle d'Angleterre,		16
Colle de Flandre,		16
Et autres colles, comme colle à bouche, &c.		4
Alun de glace,		12
Alun de Rome,		15
Grandes boîtes de pastel assorties,	12	
——Ditto, petites,	8	
Boîtes pour peindre en miniature, à 10, 12 & 15 liv.		
Mastic à l'huile,		8
Litharge d'or pour dégraisser les huiles & faire sécher les couleurs,		8
Couperose blanche en nature,	1	4
Talc, ou pierre à Jesus,		4
Huile grasse,	1	4
Pour lessiver, nettoyer, polir les couleurs & les vernis.		
Eau seconde, la pinte,		12
——Ditto, double,		18
Potasse, la liv. en pierre,		15
Cendre gravelée en pierre,		15
Savon noir,		12
Pierre-ponce,		6
Tripoli en pierre,		6
Prix des couleurs pour les bâtiments, préparées à l'huile, toutes prêtes à être employées.		
Blanc.		
Blanc de céruse pour donner les premieres couches d'impression,		10
Teinte dure,	2	
Beau blanc de céruse pour peindre & vernir,		12
Blanc de plomb préparé pour rechampir,	4	
Gris.		
Gris pour roues d'équipages,		12
Gris de perle ordinaire pour des ouvrages non à vernir,		10
Gris de perle fin préparé,		15
Beau gris argentin fin,		15
Gris de lin,	1	10
——Ditto, fin,	2	
Rouge.		
Rouge préparé pour les planchers & autres ouvrages,		10
Rouge pour roues d'équipages,		10
Beau rouge,		12
Couleur de rose fin,	4	
Cramoisi fin,	4	
Lilas,	3	
Jaune.		
Jaune préparé pour les planchers & autres ouvrages,		10
Couleur chamois fin,	3	
Couleur citron ou aurore,	2	
Couleur jonquille,	1	10
Belle couleur d'or,	3	
Noir de charbon préparé,		12

	l.	s.
Verd.		
Verd de roues d'équipages,	1	10
Verd de compoſition pour les appartements,	1	10
Verd de treillages préparé,	1	4
Verd de mer,	1	10
Verd de pomme,	2	10
Verd de Saxe,	2	5
Bleu.		
Bleu tendre,	1	4
Bleu céleſte,	1	10
Bleu de roi,	2	
Bleu Turc,	2	10
Brun.		
Couleur de bois de chêne,		10
——de bois de noyer,		10
——de marron,		10
——olive,		10
Couleur d'eau pour les ferrures,	6	
Couleur d'acier pour les mêmes,	2	
Couleur d'ardoiſe pour les tuiles,		10

Les prix ci-deſſus ſont au cours actuel (novemb. 1775,) ils ſont ſujets à varier, ſur-tout pour les liquides.

Il faut un ſingulier choix dans les marchandiſes ; il influe ſur l'exécution des procédés : il eſt eſſentiel pour la conſervation & la durée. Celles dont nous préſentons ici les prix juſtes au cours actuel, ſont les meilleures poſſibles. Peut-être doit-on ſe méfier de ceux qui flattent les amateurs par l'appât d'un grand ſacrifice ſur les valeurs : ils ne le font que parce que les matieres qu'ils offrent ſont, ou altérées, ou ne ſont pas celles demandées. Il faut convenir cependant que les prix éprouvent des variations ; variations très-frequentes, ſur-tout dans le commerce des eſprits-de-vin, des huiles & eſſences, & autres matieres dont on ſe ſert pour nos trois arts.

NOUVELLE MANUFACTURE

De couleurs fines propres à la peinture, supérieure en bien des parties à tout ce qui a paru jusques à présent.

ON y prépare, *pour la palette*, toutes sortes de terres, & on y fabrique divers carmins, laques fines, laques ordinaires, bleus de Prusse, stils-de-grains dorés & bruns d'Angleterre.

Pour *les papiers* toutes les couleurs liquides.

Pour le *lavis*, l'*enluminure* & les *étoffes*, toutes les couleurs-liqueurs & les encres de couleurs de différents tons & nuances.

Les couleurs liquides sont celles faites en laque liquide, qui servent pour les papiers tontisses, & autres papiers d'ameublement.

Les encres de couleurs & les couleurs-liqueurs sont propres à laver les esquisses, les plans, à colorer les desseins, à teindre les cocons, mousselines, papiers, plumes, parchemins, & généralement tout ce qui sert à faire des fleurs artificielles; à peindre les éventails, les manchons, les fourrures, la paille, le bois, les peaux blanches, le crin; à enluminer les estampes, les toiles, les étoffes de toute espece & qualité, l'ivoire, bois poli, & même les plâtres & les glaces: elles sont à l'épreuve du grand air, du soleil, & du lavage à froid; elles n'alterent point les étoffes, & quantité de personnes du sexe peuvent s'amuser à peindre elles-mêmes leurs ajustements, robes, rubans. Comme elles sont un peu coûteuses, on a indiqué ici le prix des bouteilles de demi-setier.

Toutes ces couleurs sont couleurs principales; mais au moyen de leur mêlange, on peut faire généralement toutes les teintes de la nature, & se conformer à tous les échantillons possibles: c'est par leur combinaison qu'on obtient d'abord les nuances de ces couleurs principales,

& qu'on ſe crée des couleurs ſecondaires, tels que le roſe tendre, le mordoré, cramoiſi, ponceau, vermillon, chamois, orange, couleurs de chair à l'infini, jonquille, marron, couleurs de bois, de terre, de biſtre, bois pur, feuilles mortes, olive, violet, rouge, iſabelle, verd-pomme, verd-pré, &c. &c.

ARTICLES DE FABRIQUE.

Pour la palette.

	l.	*ſ.*
Carmin ſuperfin, l'once,	24	
——Ditto, d'Amſterdam,	16	
——Ditto, de Veniſe,	12	
——Ditto, moindre,	9	
Laque de Hollande ſans pareille,	15	
——ſuperfine carminée de Veniſe, l'once,	6	
——ſuperfine carminée,	5	
——Ditto, carminée,	4	
Laque fine, l'once, 3, 2 & 1 liv.		
Laques ordinaires de différentes ſortes, la livre,	6	
Stil-de-grain doré d'Angleterre,	24	
Stil-de-grain brun d'Angleterre,	24	
——Ditto, 16, 12, 8 & 4 liv.		
Laques jaunes, l'once,	2	10
Laque verte, de toute nuance,	2	10
Bleu de Pruſſe d'Angleterre, la livre,	40	
Bleu de Pruſſe de Berlin,	40	
Différents bleus de Pruſſe, à 8, 10, 12, 18 & 30 liv. la livre.		
Outremer, l'once,	96	
Cendre d'outremer, l'once,	48	

Couleurs liquides.

Laque écarlate fine, la livre,	3	
Laque roſe fine,	2	10

Pour le papier.

	l.	*ſ.*
Laque cramoiſie fine,	2	10
Laque ordinaire fine,	1	10
Laque commune,	1	4
Laque jaune fine,	1	10
Laque verte fine,	2	
Bleu liquide ſuperbe, N°. 1.	2	5
Beau bleu liquide,	1	10

Couleurs en liqueurs.

Comme les couleurs ſont un peu coûteuſes, on a indiqué ici le prix des bouteilles de demi-ſetier.		
Beau rouge ſur-fin carminé,	9	
Roſe ſuperbe ou incarnat,	6	
Rouge roſe,	2	10
Rouge de Provins,	1	10
Roſe de Provins fin,	4	
Jaune d'or ſuperbe,	3	
Jaune d'or orange,	2	10
Jaune citron,	1	10
Beau bleu, N°. 1.	2	10
Beau bleu, N°. 2.	1	10
Bleu pour lavis,	1	10
Bleu changeant gorge de pigeon,	1	10
Foncé du bleu,	1	10
Violet pourpre fin,	4	
Violet d'évêque,	1	10
Verd d'eau en liqueur,	4	
Verd de pré pour les plans,	1	10
Encre rouge,	2	
Encre bleue,	1	10

On n'en donnera pas moins que le demi-poiſſon, ou le quart du demi-ſetier. (La pinte de Paris contient ordinairement deux livres de liquide.)

Meſſieurs les négocians qui tiennent aſſortiment de couleurs, ou qui deſireront entreprendre ce commerce, & que leur intérêt doit engager à tirer directement des fabriques, trouveront toutes ſortes de facilités pour leurs négociations. WATIN offre même de traiter avec eux par voies d'échanges, ſur-tout dans les articles de premiere matiere dont il a beſoin; ils ſont priés d'affranchir leurs lettres.

ART DU DOREUR.

	l.	ſ.
Inſtruments du doreur.		
Pinceaux à mouiller, ſuivant leur groſſeur.		
Bilboquet,	1	10
Pierre à brunir montée,	3	
Palettes d'ivoire montées,	3	
——Ditto, montées,	2	
Couſſin,	6	
Couteau à couper l'or,	2	
Les doreurs ſe ſervent de nombre de liqueurs & matieres qu'emploient les peintres; en outre ils font uſage de celles qui ſuivent.		
Matieres néceſſaires aux doreurs.		
Mine de plomb noire,	1	4
Sanguine & crayon rouge,		12
Bol d'Arménie,	1	
Rocou ſec,	6	
Safran de Gâtinois,		
Or de différents poids,		
Or de diverſes couleurs,		
Aventurine or,	12	
——Ditto, argent,	12	
Verine d'Allemagne de toutes couleurs,	4	
Or d'Allemagne, le millier,	3	
Argent d'Allemagne,	3	
Bronze d'Allemagne,	8	
——Ditto, rouge fine,	32	
——Ditto, rouge ordinaire,	12	
——Ditto, antique,	24	
——Ditto, verte,	24	
——Ditto, jaune fine,	12	
——Ditto, jaune ſur-fine,	24	
——Ditto, pâle ſur-fine,	24	
Etain fin,	8	
Or en coquille,		2
——Ditto, or pâle en coquille,		2
Argent en coquille,		2
Liquides néceſſaires aux doreurs.		
Aſſiette,	4	
Or couleur,	2	
Mordant commun,	3	
——Ditto, de Watin,	4	
Mixtion,	8	
Vermeils,	12	
Vernis à la gomme laque,	6	
Vernis à la bronze,	6	

Prix

Prix des dorures.

WATIN tient aussi des baguettes & moulures dorées de 12, 15, 18, 21, 24 lignes de large & au delà.

	l.	s.
Unies, le pied de long sur un pouce de large,		10
——sur 15 lignes,		12
——sur 18 lignes,		15
——sur 24 lignes,	1	5
Sculptées en chapelet, d'un pouce,		12
——sur 15 lignes,		16
——sur 18 lignes,		18
——sur 24 lignes,	1	10
Sculptées en raie du cœur ou feuilles d'eau,		
——de 18 lignes,	1	5
——de 24 lignes, deux ornements & raie du cœur & chapelet,	2	
——de 30 lignes, à gorge derrière,	2	10

Le tout bien conditionné en bon bois de tilleul, & d'un bel or. Si on les desire en bois de chêne, il faut un ou deux sous de plus suivant la largeur : on en fait sûrement à meilleur marché ; mais comme je n'en tiens pas de médiocres & de mauvais or, je répons de ma dorure. Les prix peuvent augmenter en raison de la sculpture.

On trouve aussi dans ses ateliers, toutes sortes de moulures dorées, cadres d'estampes, bordures de tableaux, & autres ouvrages de dorures en meubles.

Sans entrer dans aucun détail sur sa dorure, WATIN supplie les amateurs de relire ce que les journaux ont bien déjà voulu lui en dire. *Voyez page* 141 *de cette édition.*

L'on voit chez lui des *athéniennes*, meuble nouveau, servant de console, corbeille, réservoir, terrasse, pot à fleurs, &c. dont le prix est depuis douze louis jusqu'à trente, selon la richesse des dorures & ciselures. La description s'en trouve dans le supplément à l'ouvrage, servant de réponse aux critiques faites contre la première édition de cet ouvrage, prix 12 s.

ART DU VERNISSEUR.

Matieres qui entrent dans la composition du vernis.	l.	s.
Réſine élémi,	4	
Réſine gutte,	8	
Camphre,	6	
Maſtic en larmes,	5	
Sandragon naturel & en maſſe,	12	
——Ditto, en avelines,	6	
Gomme laque naturelle ſur bois,	4	
——Ditto, plate,	3	10
——Ditto, en grains,	4	
——Ditto, plate, fine, triée,	6	
Sandaraque en ſorte,	1	4
——Ditto, bien trié & choiſi,	2	
Térébenthine de Veniſe fine,	2	
——Ditto, de Bordeaux,		8
Poix réſine,		4
Galipot,		8
Arcançon,		4
Colophone,		5
Copal en ſorte,	4	10
——Ditto, bien trié & choiſi,	10	
Karabé, ambre ou ſuccin en ſorte,	5	
——Ditto, bien trié & choiſi,	12	
Aſphalte ou bitume de Judée,	3	
Liquides néceſſaires aux vernis.		
Eſprit-de-vin de Montpellier bien rectifié,	2	10
——Ditto, alkooliſé,	3	
Pour les huiles & les eſſences, voyez l'art du peintre.		
Vernis à l'eſprit-de-vin.		
(1) Vernis incomparable de copal, diſſous à froid, dans l'eſprit-de-vin, trouvé par Watin en 1775,	24	
(2) Vernis blanc, ſur-fin, ſans odeur, pour vernir les appartements,	5	
——blanc ordinaire pour le même ſujet,	4	
——blanc qu'on peut polir, pour les chambranles, boîtes de toilette, &c.	5	
——demi-blanc pour les couleurs moins claires,		

(1) Voyez à ce ſujet la préface, les pages 212 & 225 de cette troiſieme édition.

☞ (1) Ce ſuperbe vernis qui conſerve les meubles, les papiers, les boiſeries, dans toute leur beauté, & qui ſe maintient très-long-temps dans toute ſa fraîcheur, en le lavant chaque année, offre encore l'avantage ineſtimable de pouvoir coucher dans des appartements peints à l'huile vingt-quatre heures après ſon application, ſans courir riſque d'être ſaiſi de la plus légere odeur. Cette découverte doit intéreſſer les perſonnes empreſſées de jouir de leur ſéjour, & encore celles dont le tempérament délicat eſt affecté de l'odeur des peintures qui, ſouvent, donne de cruelles maladies.

	l.	f.
comme jonquilles, couleurs de bois,	3	
Vernis pour les bois, boiseries, chaises de cannes & autres,	2	10
——pour les découpûres, étuis, bois d'evantails,	5	
——pour les violons & autres instruments,	6	
——au vermillon pour les équipages,	2	10
——à l'or de différentes nuances,	12	
——à l'argent de différentes nuances,	12	
Vernis gras ou à l'huile.		
Vernis fur fin ou copal ; c'eſt le plus beau des vernis, dont le fameux *Martin* ſe ſervoit pour imiter les laques de la Chine,	24	
——Ditto, au copal très-beau,	12	
——Demi-blanc au copal,	6	
Vernis ſuperbe au karabé ; c'eſt le plus ſolide des vernis,	24	
——Ditto, très-beau au karabé,	12	
——Ditto, pour vernir l'or,	12	
——pour les rabillages des voitures,	6	
——pour les trains d'équipages,	6	
——noir pour les ferrures,	5	
Vernis à l'apprêt,	4	
Vernis à l'eſſence.		
Vernis pour les tableaux, dit vernis de Veniſe,	4	
——autre trouvé par l'auteur pour le même ſujet, qui ſert à vernir les gravures ; on peut l'employer ſans crainte qu'il gerſe,	5	
Toutes ſortes de vernis communs,		
Toutes ſortes de pinceaux de poil de blaireau ou *blaireaux à vernir*.		

Outre ces articles, l'on trouve encore dans la manufacture de WATIN diverſes autres ſortes d'épiceries, & notamment, excellent chocolat de ſanté, depuis 30 ſ. juſqu'à 8 liv. —— Ditto à la vanille... Véritable eau-de-vie d'Andaye, 3 liv. Eau véritable des carmes, la pinte 18 liv.

L'eſprit-de-vin & les liqueurs ſe délivrent à la pinte de Paris. Les huiles, eſſences, & autres matieres contenues dans cet état, ſe vendent à la livre de ſeize onces.

Les couleurs dont on aura ou déſigné la teinte par ſa dénomination, ou envoyé l'échantillon, parviendront, ſi l'on veut, toutes prêtes à être employées. Si c'eſt pour le bâtiment, il ſuffira d'indiquer le nombre de toiſes que contient la ſuperficie que l'on veut peindre ou vernir, des couches qu'on y veut appliquer, ſoit en détrempe, à l'huile ou au vernis, en ſorte qu'il ne ſera pas poſſible de

ſe tromper, parce qu'en recevant la quantité de chaque couleur donnée relativement à la ſurface à peindre, il ne s'agit que de la diſtribuer également.

AVIS.

Lié d'amitié ou d'intérêt avec les plus habiles artiſtes, négociants & ouvriers de la capitale, (ſans néanmoins adopter une préférence excluſive, qui ſera toujours ſubordonnée aux volontés des perſonnes) il ſe fait un plaiſir de joindre à ſes envois tout ce qu'on deſire faire venir de Paris, comme meubles, papiers tontiſſes, papiers veloutés, bijous, livres, plantes, graines, modes, étoffes, & autres objets d'agrément & de néceſſité... WATIN ſupplie les perſonnes qui lui feront l'honneur de lui écrire, de vouloir bien affranchir leurs lettres; il n'en répond aucune ſi elle n'eſt franche, ou ſi on ne lui fait pas paſſer des deniers ſuffiſants pour l'en rembourſer. Les relations que ſon ouvrage lui procure ſont ſi multipliées, que les frais de la correſpondance, modiques pour chacun, ſeroient ruineux pour lui, ſi on les lui faiſoit ſupporter... Elles ſont auſſi priées lorſqu'elles lui feront parvenir l'argent ſur les prix indiqués ci-deſſus pour avoir des marchandiſes, d'y ajouter auſſi quelques ſommes pour les frais de caiſſe & d'emballage.

FIN.

DICTIONNAIRE

Des mots techniques des arts du peintre, doreur, vernisseur, contenant la table des matieres.

A

* *Abreuver*, c'est mettre une couche, ou d'encollage, ou de couleur, sur du bois, de la pierre, ou autre matiere poreuse, pour en remplir ou boucher les pores, de façon que le sujet devienne uni; par là on ménage les couches, ou de couleurs, ou de vernis, qu'il faudroit répéter bien plus souvent sans cette précaution.

* *Acides*, sont des substances salines, qui ont une saveur aigre qui agace les dents: il y en a de trois sortes, les minéraux qu'on distingue en vitrioliques, nitreux & marins; ils sont les plus forts de tous: les végétaux sont le vinaigre, & tous les sucs acides des végétaux: les animaux sont ceux qu'on retire par l'analyse des graisses animales.

Acier, (couleur d') comment se fait, 97

* *Adoucir*, c'est donner au sujet, apprêté de blanc, une surface unie, douce & égale, comment se fait, 81 & 153.

* *Adoucissant*, (coucher en) c'est traîner légérement la brosse sur l'ouvrage en allant & venant,

Ahoua, (graine d') 29

* *Alkali*, substance saline, qui a une saveur âcre, encaustique & brûlante; on a l'alkali marin ou minéral, l'alkali végétal qu'on obtient par le lavage des cendres des végétaux, & l'alkali volatil, qu'on tire par l'analyse des matieres animales, ou des matieres végétales qu'on a fait purifier.

Ambre ou *karabé*, voy. succin.

Analyse, se dit de la séparation des substances qui entrent dans la composition des corps.

Apprêter de blanc, c'eſt donner pluſieurs couches de blanc à un ſujet, comment ſe fait, 80 & 152

Arabeſque ou *Moreſque*, ſont des différents deſſeins d'imagination, qu'on nomme ainſi des Arabes & des Mores, qui employoient ces ſortes d'ornements au défaut de repréſentations humaines & d'animaux, que leur religion défendoit d'employer.

Arcançon, voyez térébenthine.

Ardoiſe, (couleur d') comment ſe fait, 98

Argenture, maniere de la faire, 165

Aſphalte ou *bitume* de Judée, ce que c'eſt, ſon uſage, ſon choix, 213

Aſſiette, comment ſe fait, ſon uſage, 146, comment ſe couche, 156

Aventurine, ce que c'eſt, 172, maniere d'aventurine, *ibid. & ſuivantes.*

Avignon, (graine d') ce que c'eſt, ſon uſage, 29

Auripeau vel *oripeau*, ou clinquant, ce que c'eſt, 177

Aurore, couleur, comment ſe compoſe, 46

Azur, ce que c'eſt, ſes dénominations, différences & uſage, 33

Azur, (pierre d') voyez lapis lazuli.

B

Badigeon, ce que c'eſt, comment ſe fait, 72

Balcons, maniere de les peindre, 99, de les dorer, 167, de les vernir, 285

Barras, voyez térébenthine.

Bature, comment ſe compoſe & s'applique, 115

Benjoin, ce que c'eſt, ſon uſage pour le vernis, ſon choix, 204

Berceaux, comment ſe peignent, 98

Bilboquet, ce que c'eſt, ſon uſage, 143

Bitume, ce que c'eſt, quels ſont ceux propres au vernis, 210

Bitume de Judée, voyez aſphalte.

Blaireaux à vernir, ce que c'eſt, leur uſage, 277

Blanc verni-poli à l'huile, comment ſe fait, 103

Blanc, couleur primitive matérielle, 15, matieres qui donnent le blanc, 17, comment ſe compoſe & prépare, 43

Blanc de Bougival, ou *blanc d'Eſpagne*, ce que c'eſt, 21, comment ſe lave, *ibid.*

Blanc de plomb, ce que c'eſt, 17, comment ſe fait,

ſe choiſit, ſe prépare & ſe couche, 18 & 19, en écailles, 19
Blanc de craie, ce que c'eſt, 22
Blanc des carmes, ce que c'eſt, façon de le faire, 43
Blanc d'apprêt, voyez apprêter.
Blanc de roi, voy. détrempe.
Bleu de Pruſſe, ce que c'eſt, ſon choix & emploi, 34
Bleu, couleur, comment ſe compoſe & s'emploie, 48
Bois, (couleur de) comment ſe compoſe & s'emploie, 49
Bol d'Arménie, ce que c'eſt, ſon choix, ſon uſage, 145
Bronze, ce que c'eſt, 177
Bronzer, ce que c'eſt, 177, comment ſe fait, *ibid.* & *ſuivantes.*
Broſſe, ce que c'eſt, 10, comment doivent être faites, *ibid.* précautions qu'il faut prendre avant & après que de s'en ſervir, 11
Broyer, pourquoi, 50, comment, 58 & *ſuiv.* préceptes pour, 61 & 62
Brûlure, (remede pour la) 221
Brun, couleur primitive, 15, matieres qui le donnent, 34, comment ſe compoſe & s'emploie, 49
* *Brunir l'or*, c'eſt le polir & le liſſer fortement avec un caillou bien uni, & taillé en forme de dent de loup, qu'on appelle pierre à brunir, en prenant garde d'uſer l'or, c'eſt ce qui le rend brillant, comment ſe fait, 158

C

Camphre, ce que c'eſt, ſon uſage, ſon choix, 205
Carreaux d'appartements, comment ſe mettent en couleur, 73, doſe, *ibid.* maniere de les citer à l'encauſtique, 111
Carmin, ce que c'eſt, 25
Cendre gravelée, ce que c'eſt, ſon uſage, 310
Céruſe, ce que c'eſt, 19, comment ſe diſtingue du blanc de plomb, 20, de la craie, 21, ſon uſage, *ibid.* comment ſe calcine, 38
Céruſe de Rome, de crems, 21
Chamois, couleur, comment ſe compoſe, 46
Chambranles, comment ſe peignent à l'huile, 97
Cheminée, voy. contrecœurs & plaques.
* *Chipolin*, terme qu'on

prétend tirer du mot Italien *cipolla*, qui veut dire ciboule, & donnée à la détrempe vernie-polie, parce que dans la premiere opération on emploie de l'ail.

Cinnabre, ce que c'eſt, 24, comment le choiſir, *ib.*

Citron, couleur, comment ſe compoſe, 46

Coaguler, ſe dit d'un mêlange qui s'épaiſſit, & qui acquiert la conſiſtance d'une gelée.

Coliques des peintres, (obſervations ſur les maladies appellées) 125

Colle, ce que c'eſt, ſon uſage, ſon emploi, ſes différentes ſortes, comment ſe compoſe, 51 & *ſuiv.*

Cologne, (terre de) voyez terre.

Colophone, voyez térébenthine.

Contre-cœurs de cheminées, comment ſe peignent, 71

Copal, ce que c'eſt, ſon uſage, ſon choix, 210, obſervations ſur cette réſine, 258

Concret, ſe dit d'une ſubſtance liquide qui devient ſolide, comme lorſqu'un ſel diſſous dans l'eau ſe cryſtalliſe, ce qui forme une concrétion ſaline.

Coucher ou *imprimer*, c'eſt mettre des couleurs l'une ſur l'autre à pluſieurs repriſes.

Couleur, (ce que c'eſt que la) 14, ſyſtême de Newton ſur les couleurs céleſtes, ſes rapports & ſes contrariétés avec les couleurs matérielles, 15

Couleurs, quelles ſont celles matérielles, 16, de deux ſortes, *ibid.* couleur ſecondaire différente de la nuance, 40

Couleurs, de combien de manieres s'emploient, 64, maniere de les glacer, 120

Couperoſe, ce que c'eſt, ſes ſortes, ſon uſage, 90

Couteau du peintre, ce que c'eſt, 13

Couſſin, ce que c'eſt, ſon uſage, 143

Cramoiſi, couleur, comment ſe compoſe, 45

Crayon, voyez mine de plomb, ſanguine.

Croiſées extérieures, comment ſe peignent en huile, 95, intérieures, 96

D

* *Decanter*, c'eſt verſer par inclination, pour ſéparer une liqueur du dépôt qu'elle a formé.

Dégraiſſer, ce que c'eſt, pourquoi & comment on le fait, 155

* *Détremper*, c'eſt imprégner un liquide d'une teinte, de façon qu'il puiſ-

ſe s'étendre ſous le pinceau, pourquoi, 50, comment, 58, préceptes pour, *ibid.*

Détrempe, (peindre en) ce que c'eſt, ſon uſage, ſes ſortes, 66, ſes préceptes, 67 & 68

Détrempe, (groſſe) pour quels ſujets s'emploie, 70

Détrempe vernie, ou chipolin, ce que c'eſt, ſa beauté, ſon uſage, ſes avantages, ſes procédés, 76 & *ſuiv.*

Détrempe au blanc de roi, ce que c'eſt, pourquoi ainſi nommée, comment ſe fait, 84. Quand elle eſt ſale, le plus ſûr eſt de laver tout avec de l'eau ſeconde, de gratter le bois juſqu'au vif, & de recommencer.

Détruire une couleur ou vernis, comment, 312

Doreur, (inſtruments du) 142, matieres du, 143

Dorure, (ce que c'eſt que la) ſon rapport avec la peinture, ignorée de la plus haute antiquité, 135, étoit connue des Romains, 137, ſon uſage, 150, de deux ſortes, *ibid.* —en détrempe, 150, ſes dix-ſept opérations, 151, maniere de dorer de différents ors, 160, de dorer un ſalon, 161, d'or mat repaſſé, 162, à la Grecque, 163 —à l'huile de deux ſortes, 167, *ibid.* ſimple pour balcons, rampes, parties de plâtres, marbres, *ibid.* à l'huile vernie-polie, pour meubles, équipages, 169, maniere de nettoyer les vieilles dorures, 179 —éloge de la, Watin, note, 141

Doſes, (obſervations ſur les) pourquoi varient-elles, 68, pour la détrempe, 70, pour carreaux, 73, pour parquets, 74, pour la peinture à l'huile, pour le vernis, 92. Voy. la p. 370.

E

Eau, ſon uſage, 51

Eau ſeconde, comment ſe compoſe, ſon uſage, 311

Ecaille de mer, ce que c'eſt, ſon uſage, 60

* *Egrainer*, c'eſt enlever légérement les grains qui ſe trouvent ſur un ouvrage apprêté pour recevoir la dorure, 156

Encauſtique, voy. peindre.

Encollage blanc, ce que c'eſt, 79

* *Encoller*, c'eſt étendre une couche de colle ſur un ſujet, comment ſe fait en détrempe vernie, 79, 83 & 151

* *Epouſſeter*, c'eſt pro-

mener une broſſe fine ou un pinceau ſur l'ouvrage, pour enlever la pouſſiere ou autres matieres, comme poils de broſſes, qui ont pu s'attacher & mordre la couleur.

Equipages, comment ſe peignent à l'huile vernie-polie, 101, maniere de les décorer, 107, panneaux en fond noir, verni-poli, 109, roues, *ibid.* trains, 111, maniere de les dorer à l'huile vernie-polie, 169, d'y faire des fonds aventurinés, 172, d'y faire des fonds d'or ou d'argent glacés, 175, des fonds verds, *ibid.*

Eſcaliers, voy. marches, murs, rampes.

Eſprit-de-vin, baſe des vernis clairs, ce que c'eſt, 194, comment doit-il être, 195, eſt une liqueur tranſparente, volatile, d'une odeur agréable, qui s'enflamme ſans répandre ni ſuie ni fumée.

Eſſence de térébenthine, ce que c'eſt, ſon choix, ſes propriétés, ſon uſage, 56, 88 & 199, pourquoi ſert aux vernis gras, 200, quand faut-il l'y incorporer, 233. Voyez térébenthine.

F

Feces, ou *lie*, c'eſt ce que dépoſent certaines liqueurs par le repos.

Ferrures, (couleur d'acier pour les) 97, maniere de les bronzer, 177, de les vernir, 285

Fond poli, ce que c'eſt, comment ſe prépare, 101, &c.

Fonds ſignifie la même choſe que champ; toutes ſortes de ſujets peuvent ſervir de fonds. Il eſt eſſentiel pour bien colorer, de ſe ſervir de fonds blancs, ils conſervent les couleurs fraîches, vives & fleuries; l'éclat du blanc ſe maintient mieux ſous la tranſparence des couleurs, qui empêchent que l'air n'en altere la blancheur, de même que cette blancheur répare le dommage qu'elles reçoivent de l'air.

Fonds aventurinés, comment ſe font, 172

Fonds d'or ou d'argent glacés, comment ſe font, 175

Fonds noirs, (préparations des) pour les laques de la Chine, 292

Fonds ſablés, comment ſe font, 166

Frotter, comment & pourquoi ſe fait ſur l'aſſiette, 157

G

Glacis, ce que c'eſt, maniere de les faire, 120
Gomme de looke, différente du ſuccin, ce que c'eſt, comment s'en diſtingue, 211
Gomme, ce que c'eſt, impropre au vernis, pourquoi, 202, ſa chaîne avec les réſines & bitumes, *ibid.*
Gaude, (la) ce que c'eſt, ſon uſage, 29
Galipot, voy. térébenthine.
Grilles de fer extérieures, maniere de les peindre en huile, 98
Grilles intérieures, maniere de les peindre en huile, 98
Gris, (différents) comment ſe compoſent, 44
Gros blanc, ce que c'eſt, ſon uſage, 80, 153

H

Hacher, ce que c'eſt, comment ſe fait, 115
Huile, ſon utilité, 54, quelles ſont celles dont ſe ſervent les trois arts, *ibid.* leurs qualités, propriétés & choix, *ibid.* quelles on doit rejeter, 56, 199
Huile, (de l'emploi des couleurs à l') 85, combien de ſortes, 86, à l'huile ſimple, 95, à l'huile vernie-polie, 101
Huile graſſe, ce que c'eſt, 90, comment ſe fait, ſon uſage, 91, néceſſaire aux vernis gras, 196, matiere d'un mémoire lu à l'académie, *ibid.* pourquoi ainſi nommée, 198

J

Jaune, couleur primitive, 15, (matieres qui donnent le) 26, comment ſe compoſe, 45
Jaune de Naples, ce que c'eſt, 27, opinion de M. Bondaroy, *note*, 27
Jaunir, c'eſt mettre une teinture jaune ſur un ouvrage apprêté de blanc, avant que de dorer; comment & pourquoi ſe fait, 155
Inde & indigo, ce que c'eſt; leur uſage, leur choix, 33
Impreſſion, ce que c'eſt, 87, comment doit être, 67
* *Inclination*, ſe dit d'une liqueur qu'on verſe doucement, en penchant le vaiſſeau pour la ſéparer du

dépôt qu'elle a formé.

* *Incorporer*, se dit d'une ou de plusieurs substances réduites en poudre, qu'on mêle ensemble par le moyen d'un véhicule convenable.

Jonquille, (couleur) comment se compose, 46

L

Lapis lazuli, ou *pierre d'azur*, ce que c'est, son usage, son choix, 33

Lambris d'appartements, comment se peignent & se conservent, 99, à l'huile vernie-polie, 101, au vernis, 105. Voy. vernis sans odeur.

Laque, ce que c'est; de Venise, rouge; son emploi, 25, plate, 26

Laque de la Chine & du Japon, ce que c'est, leur différence, 287, maniere de les imiter, 290, préparation des fonds noirs, 292, maniere de vernir à plat & sans reliefs, 294, maniere de vernir à la pâte, 296, ors qui servent aux ouvrages de Chine, & leur préparation, 299, emploi des or, argent, aventurine, 301, maniere de raccommoder les laques, 304, de les imiter en faux, 305, mémoire sur le vernis de la Chine, du P. d'Incarville, 315

Laque, résine, comment vient, son usage, son emploi, 207

Lessiver, ce que c'est, comment se fait, 311

Lilas, (couleur de) comment se fait, 45

Liquéfier, c'est rendre fluide par la chaleur un corps qui a de la consistance, comme lorsqu'on fait fondre de la cire ou de la graisse.

Liquides, quels sont ceux qu'on emploie pour la peinture, 50 *& suiv.* pour les vernis, 193

Litharges de deux sortes, ce que c'est, son usage, 90

Lustrer le vernis, ce que c'est, comment se fait, 309

M

Marches d'escaliers en bois doivent se peindre comme des parquets. Voy. parquet.

Marron, (couleur de) comment se compose & s'emploie, 49

Massicot, ce que c'est, ses différences, son usage, son emploi, ses dangers, 38

Mastic, ce que c'est, son choix, son usage, 206

* *Matter l'or*, c'est passer légérement de la colle sur

les endroits qui ne doivent pas être brunis ; cette opération conserve l'or & l'empêche de s'écorcher, comment se fait, 158

Menstrue, se dit d'un liquide qu'on emploie pour dissoudre en entier, ou pour extraire seulement certaines substances d'un corps. Il y en a plusieurs especes ; savoir, 1°. les aqueux, comme l'eau simple & les eaux distillées ; ces menstrues dissolvent les gommes, les sels, les extraits aqueux, les savons : 2°. les menstrues spiritueux, comme l'esprit-de-vin, & les eaux spiritueuses aromatiques ; ils dissolvent les savons, les résines, & plus ou moins les matieres huileuses : 3°. les menstrues huileux qui dissolvent les résines, les soufres ; enfin, les menstrues salins, qui sont l'alkali fixe & volatil, & les différents acides.

Meubles, fauteuils canapés se peignent à l'huile comme les lambris ; maniere de les dorer à la Grecque, 163, à l'huile verniepolie, 169

Mine de plomb, ce que c'est, son choix, son usage, 141

Minium, ce que c'est, son usage, 39

Mixtion, ce que c'est, 148

Molette, ce que c'est, son usage, 60

* *Monder*, signifie nettoyer ou séparer quelque matiere d'un mixte.

Mordant pour rehausser en détrempe, ce que c'est, comment se compose & s'applique, 115

Mordant pour dorer à l'or mat, ou pour bronzer, comment se fait, 148

Murailles extérieures en huile, 95, intérieures, 96

Murs intérieurs en détrempe, comment se peignent, 71

N

Noir, couleur positive, 15, comment se compose, 36, matieres qui le donnent, *ibid.*

O

Ocres, ce que c'est, leur choix & leur usage, 22, rouges, jaunes, 23, 26, de rue ou rut, *ibid.* 34

Olive, (couleur d') comment se compose & s'emploie, 50

Or, (couleur d') comment se compose & s'emploie, 46

Or couleur, ce que c'eſt, comment ſe compoſe, ſon uſage, 147
Or d'Allemagne, ce que c'eſt, 177
Or en coquille, ce que c'eſt, 277
Or mat repaſſé, ce que c'eſt, 162
* *Or mat* eſt celui qui, mis en œuvre, n'eſt pas poli : on donne communément ce nom à la dorure à l'huile, qu'on appelle dorure à l'or mat, différente de l'or bruni qu'on polit.
Orpin ou *réalgar*, ce que c'eſt, ſes eſpeces, ſes dangers, ſon uſage, 38
Ors qui ſervent aux ouvrages de la Chine, & leur préparation, 197
Or en chaux, en poudre, verd, en coquille, faux, aventurine, rouge, ce que c'eſt, leur emploi, 299
Outils du peintre, quels ils ſont, 10

P

Palette, ce que c'eſt, 11, comment on la prépare, *ibid.* comment on la nettoie, *ibid.* ſon uſage, *ibid.*
Palette à dorer, ce que c'eſt, ſon choix, ſon uſage, 143
Parquets d'appartements, comment ſe peignent, 74, doſes, 75
* *Peau-de-chienner*, ce que c'eſt, comment ſe fait, 80, 153
* *Peindre*, c'eſt mettre un ſujet en couleur ; de combien de manieres peint-on, 64, en détrempe, 66, à l'huile, 85, au vernis, 104, à la cire, ou encauſtique, au lait, au ſavon, 111
Peinture, (la) de deux ſortes ; l'une par excellence, l'autre d'impreſſion : tableau de l'une & de l'autre, 1 & 2
Peinture d'impreſſion, (Art de la) ce que c'eſt, 5, différence d'avec la peinture par excellence, 1, ſes avantages, 2 & 3, ſon origine, 6
Peintre d'impreſſion, (le) ouvrier, artiſte, décorateur.
Pierre à broyer, ce que c'eſt, ſon uſage, comment les nettoyer, 60 & 61
Pierre à brunir, ce que c'eſt, ſon uſage, 143
Pierres intérieures, comment ſe peignent, 97
Pierre-ponce, ce que c'eſt, ſon uſage, 308
Pinceaux, comment faits, 10, comment ils doivent être, 11
Pinceaux à mouiller, à ramender, ce que c'eſt,

leur choix, 142
Pincelier, ce que c'eſt, 11
Plafonds ou *planchers*, comment ſe peignent, 71
Plaques de cheminées, comment ſe peignent, 72
Plâtres intérieurs, comment ſe peignent, 97
* *Plinthe*, ſe dit d'une planche mince, & de la largeur convenable, qui regne au bas des lambris tout au pourtour, qu'on peint ordinairement en couleur de marbre.
Poix réſine, poix noire, poix blanche, poix de Bourgogne. Voy. térébenthine.
Polir, ce que c'eſt, 308
Ponce de chaux, ce que c'eſt, comment ſe compoſe, ſon uſage, 118
* *Ponter*, c'eſt promener une pierre-ponce ſur un ſujet pour l'adoucir, comment ſe fait, 81, 153
Poſer au livret, ce que c'eſt, 171
Porphyre, ce que c'eſt, ſon uſage, 60
Portes extérieures, comment ſe peignent, 95, intérieures, 96
Potaſſe, ce que c'eſt, ſon uſage, 310
Préceptes, chaque art a les ſiens; développés dans l'ouvrage, pourquoi les a-t-on donnés, 64, 76
Préceptes généraux de la peinture, 65, particuliers, à la détrempe, 67, à l'huile, 86
—Pour les ſicatifs, 91
Préceptes généraux pour la compoſition des vernis, 220
—Particuliers pour la compoſition des vernis à l'eſprit-de-vin, 223
—Particuliers pour la compoſition des vernis gras à l'huile, 233
Préceptes généraux pour l'application des vernis, 275
* *Préler*, c'eſt frotter à la prêle les parties qu'on doit jaunir pour les rendre plus douces. La prêle eſt un paquet de branches de la plante de ce nom : comment ſe fait, 155

R

* *Raccorder* une couleur, ce que c'eſt, comment ſe fait, 311
* *Rafraîchir*, ou raviver une couleur ou vernis, ce que c'eſt, comment ſe fait, *ibid.*
* *Ramender*, c'eſt réparer les caſſures ou gerſures qui ſe ſont faites aux feuilles d'or, avec d'autres petits morceaux, qu'on applique avec de petits pinceaux, comment ſe fait, 159
Rampes d'eſcaliers, maniere de les peindre, 98,

de les dorer, 167
* *Reboucher*, ce que c'eſt, comment ſe fait, 80, 153
* *Rectifier*, ſe dit d'une liqueur ou d'une ſubſtance qu'on diſtille de nouveau, pour la rendre plus pure.
* *Rehauſſer d'or*, ce que c'eſt, maniere de faire en détrempe, 114, à l'huile, 118
* *Réparer*, c'eſt rendre à la ſculpture ſes traits fins, délicats, maſqués par les blancs d'apprêts, comment ſe fait, 82, 154
* *Repaſſer*, ce que c'eſt, comment ſe fait, 159
Réſine, ce que c'eſt, de deux ſortes, quelles ſont celles bonnes aux vernis, 204
Réſine, élémi, gutte, ce que c'eſt, leur uſage pour les vernis, leur choix, 205
Rocou, ce que c'eſt, ſon choix ſert à faire des couleurs d'or, 145
Roſe, (couleur de) comment ſe compoſe, 45
Rouge, couleur primitive, 15, ne s'emploie guere dans la peinture d'impreſſion; matieres qui donnent le rouge, 22, 45 *& ſuiv.*
Rouge brun, ce que c'eſt, 24
Rouge de Pruſſe, ce que c'eſt, 24, ſon uſage, 73

S

Safran, ce que c'eſt, ſon choix, ſon uſage, 145
Safranum, ou *ſafran bâtard*, ou *carthame*, ce que c'eſt, ſon uſage, ſon emploi, 28
Safran des Indes, voyez *terra merita.*
Salon, (maniere de dorer un) 161
Sanguine, ou *crayon rouge*, ce que c'eſt, ſon choix, ſon uſage, 144
Sandaraque, ce que c'eſt, ſon choix, ſon uſage, ſa préparation pour les vernis, 205
Sandragon, ce que c'eſt, ſon uſage & ſon choix, 206
Sapin, (nœuds du) comment on les peint, 68, 88
Sculpture en bois, ſupériorité de celle actuelle à celle des anciens, ſon éloge, 140
Sicatifs, ce que c'eſt, 89, (préceptes pour les) 292
* *Spatule*, inſtrument plus ou moins long, large, & aplati par un bout, il ſert à remuer les compoſitions; on en fait de bois, d'argent, de fer, de verre.
Stil-de-grain, ce que c'eſt, 29
Statues de pierre, comment ſe blanchiſſent, 99
Succin, ou *ambre*, ou *karabé*, en latin *electrum*, ce que c'eſt, ſon uſage, ſes propriétés,

propriétés, 214. (Corps d'observations, & exposé des connoissances acquises jusqu'à ce jour sur le) 241; réflexions sur ces observations, 211

T

Tableaux, (maniere de peindre les toiles pour les) 116, de les nettoyer, 121

Taches de couleurs à l'huile, comment s'enlevent, 89

* *Taper*, c'est frapper plusieurs petits coups de la brosse, pour faire entrer la couleur dans tous les creux de la sculpture : on tape aussi pour que la couleur soit appliquée de même que si on l'avoit posée en tapant avec la paume de la main.

Teinte dure, ce que c'est, 101, son usage pour les sapins, 89

Terra merita, ou *curcuma longa*, ou *safran des Indes*, ce que c'est, 27

Terre de Cologne, ce que c'est, son emploi, 34

Terre d'Italie, ce que c'est, son emploi, 35

Terre d'ombre, pourquoi ainsi nommée, ce que c'est, son usage, *ibid.*

Térébenthine, ce que c'est, ses sortes, ses différents modes, ses préparations, son usage, 207 & *suiv.*

Toiles, maniere de les peindre en détrempe, 113, en huile, 116

Treillages, comment se peignent, 98

Tripoli, ce que c'est, son usage, 308

* *Trochisques*, ce que c'est, 61

Tuiles, maniere de les mettre en couleur d'ardoises, 98

V

Vases & autres ornements de pierre, comment se blanchissent, 99

Verd, couleur primitive, 15, matieres qui donnent le verd, comment se compose, 30, 46

Verd-de-gris, ou *verdet*; on entend sous cette dénomination toute rouille verte ou bleue qui se forme sur tous les vaisseaux ou instruments qui sont faits de cuivre, ou d'autres compositions métalliques non malléables où le cuivre entre, & qui sont connus sous différents noms, comme *laiton*, *bronze*, *similor*, dont on se sert

pour faire une infinité de machines; comment se fait celui qui sert aux peintres, 30, comment se distille & cryſtallise ou calcine, son usage, son choix, *ibid.*

Verd de vessie, (le) comment se prépare, son usage, son choix, 31. Le procédé n'est pas tout-à-fait exact, nous le donnerons plus détaillé dans l'art du fabricant de couleurs.

Verd d'iris, ce que c'est, son usage, 31

Verd de montagne ou *de Hongrie*, ce que c'est, son usage, son choix, 32

Verd d'eau, (couleur) comment se compose & s'emploie, 46

Verd de mer, *de Prusse*, *de Saxe*, comment se font, 48

Verd de treillages, (couleur) comment se fait & s'emploie, 47

Verd pour les roues d'équipages, comment se compose & s'emploie, 48

Verd de composition, pour les appartements, comment se fait, *ibid.*

Vermeil, ce que c'est, son usage, sa dose, 147

* *Vermeillonner*, c'est coucher de vermeil un ouvrage doré & bruni; cette couleur releve l'éclat de l'or, & lui donne un plus beau lustre : comment se fait, 159

Vermillon, ce que c'est, son usage, son emploi, 24, d'Angleterre, *ibid.*

Vernir, c'est étendre une ou plusieurs couches de vernis, soit à l'esprit-de-vin, soit à l'huile, 83, vernir au réchaud, ce que c'est, 169

Vernis, ce que présente ce mot, 187; quel doit-il être, ses qualités primitives, ses propriétés, abus, extension du mot, 188 & 109; en quoi consiste l'art de le faire, 191, liquides qui en font la base, 193, matieres qui entrent dans sa composition, 200, combien de sortes de vernis, 193, 214

Vernis, (composition du) 218, pourquoi différentes doses, *ibid. & suiv.* n'est incombustible, 217, en quoi consiste l'art de le faire, 191, 218, préceptes généraux pour la composition des, 220

Vernis à l'esprit-de-vin, préceptes particuliers pour la composition des, 252 —Incomparable au copal, trouvé par le sieur Watin, 212, 225 —Blanc fin sans odeur, pour les appartements, 227 —Blanc, pour les appartements, 228 —Blanc, qu'on peut polir pour les chambranles, boîtes de toilette, *ibid.* —Demi-blanc, pour les

couleurs moins claires, comme jonquille, &c. 228
—Pour les découpures, les étuis, les bois d'éventails, 229
—Pour les boiſeries, bois de chêne, chaiſes de cannes, grilles & rampes intérieures, 230
—Pour les violons & autres inſtruments de muſique, *ibid.*
—Pour employer ſur les trains d'équipages, 230
Vernis à l'or, 231
Vernis gras, ou *à l'huile*, préceptes particuliers pour la compoſition des, *ib.*
—Blanc au copal, 236
—Au karabé ou à l'ambre, 237
Vernis gras à l'or, *ibid.*
—Pour les rabillages de voitures, 238
—Pour les trains d'équipages, *ibid.*
—Noir, pour les voitures & ferrures. *ibid.*
—A l'apprêt, 239
Vernis à l'eſſence, *ibid.*
—Pour tableaux, *ibid.*
—Pour détremper les couleurs, 57
Vernis du docteur Glaſer, 215
—De Guillaume Martin, dit Camourlot, 227
Vernis à la laque, ce que c'eſt, comment ſe compoſe, ſon uſage, 146, il ſert pour raccommoder les laques de la Chine, 302
Vernis, art de l'emploi du vernis, 273, 274 *& ſuiv.*
—doſe de vernis pour une toiſe carrée, 278
—ſur les lambris d'appartemens, 280
—Obſervations ſur les vernis ſans odeur, *ibid.*
—Bur boiſeries, 281
—Violons & inſtruments, 282
—Bois d'éventails, 283
—Découpures, *ibid.*
—Boîtes de toilette & étuis, *ibid.*
—Boîtes de carton, 284
—Papiers, *ibid.*
—Métaux, 285
—Fers & balcons extérieurs, *ibid.*
—Sur les pompes, 286
—Sur les roues, les trains & panneaux d'équipages, *ibid.*
—Sur les laques de la Chine, 284
—Maniere de vernir à plat, 294
—A la pâte, 295
Vernis, maniere de les polir, luſtrer, rafraîchir & de les détruire, 318
Verniſſeur, en quoi conſiſte ſa ſcience, 191
Violet, (couleur de) comment ſe compoſe & s'emploie, 48
Vitriol. Voyez couperoſe.
Volets extérieurs, comment ſe peignent en huile, 95, intérieurs, 96.

Fin de la table des matieres.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de monseigneur le chancelier, la deuxieme édition de l'*art du peintre, doreur, vernisseur*, par M. Watin, peintre & marchand de couleurs & vernis; je n'ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression. A Paris, ce 4 novembre 1775.

MACQUER.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux conseillers, les gens tenant nos cours de parlement, maîtres des requêtes ordinaires de nôtre hôtel, grand conseil, prévôt de Paris, baillis, sénéchaux, leurs lieutenants civils, & autres nos justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le sieur Watin, peintre, nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au public un ouvrage intitulé, *l'Art de faire & d'employer le vernis*, s'il nous plaisoit lui accorder nos lettres de privilege pour ce nécessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'exposant, nous lui avons permis & permettons par ces présentes, de faire imprimer ledit ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre royaume, pendant le temps de six années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous imprimeurs, libraires, &c. Car tel est notre plaisir. Donné à Paris, le 2 mai 1772, & de notre regne le cinquante-septieme. Par le roi en son conseil.

LE BEGUE.

Registré sur le registre XVIII de la chambre royale & syndicale des libraires & imprimeurs de Paris, n°. 2018, fol. 643, conformément au réglement de 1723. A Paris, ce 5 mai 1772.

H. F. LE CLERC, *adjoint.*

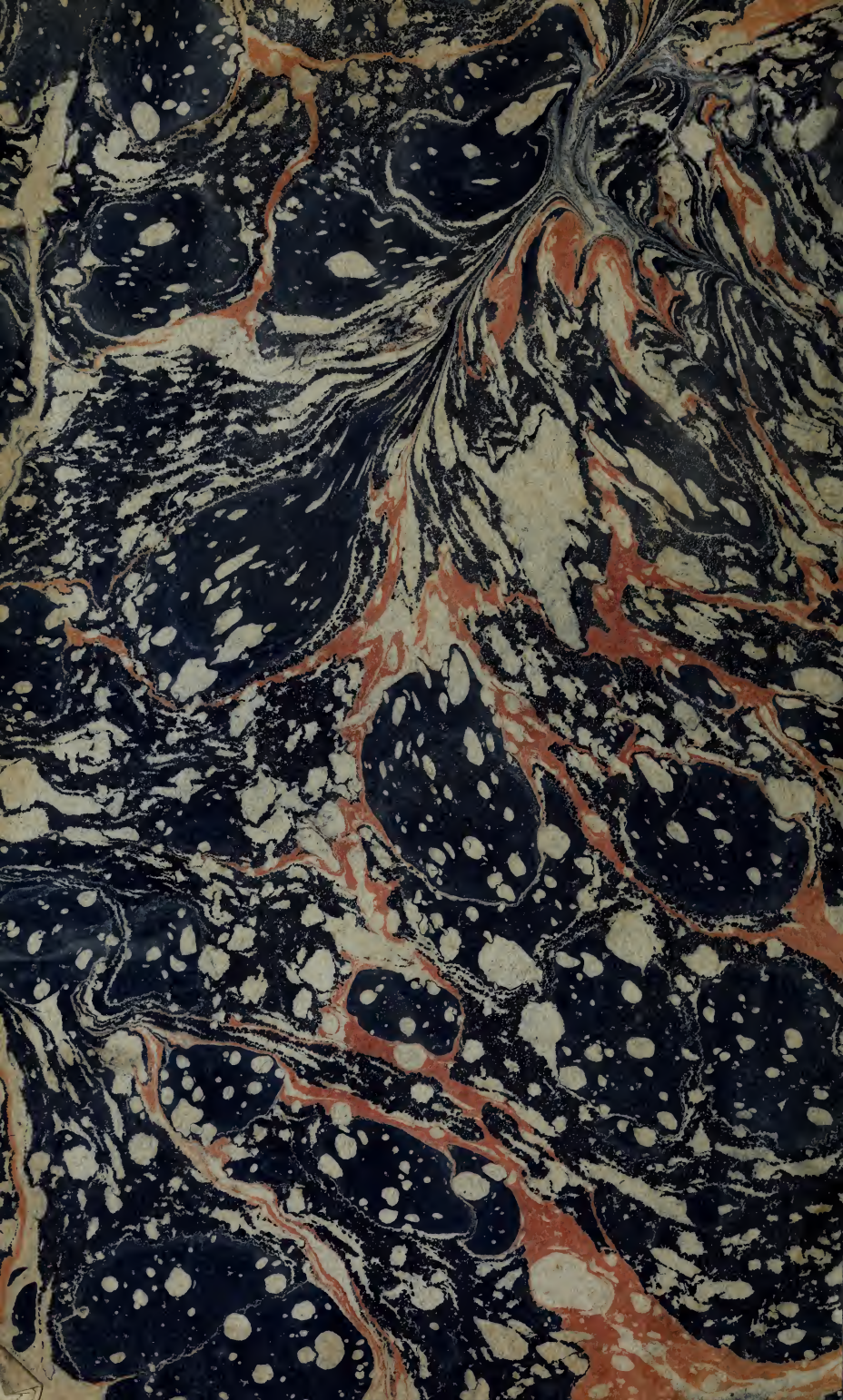
140 with uniform & antiquated effect of gilding & carving

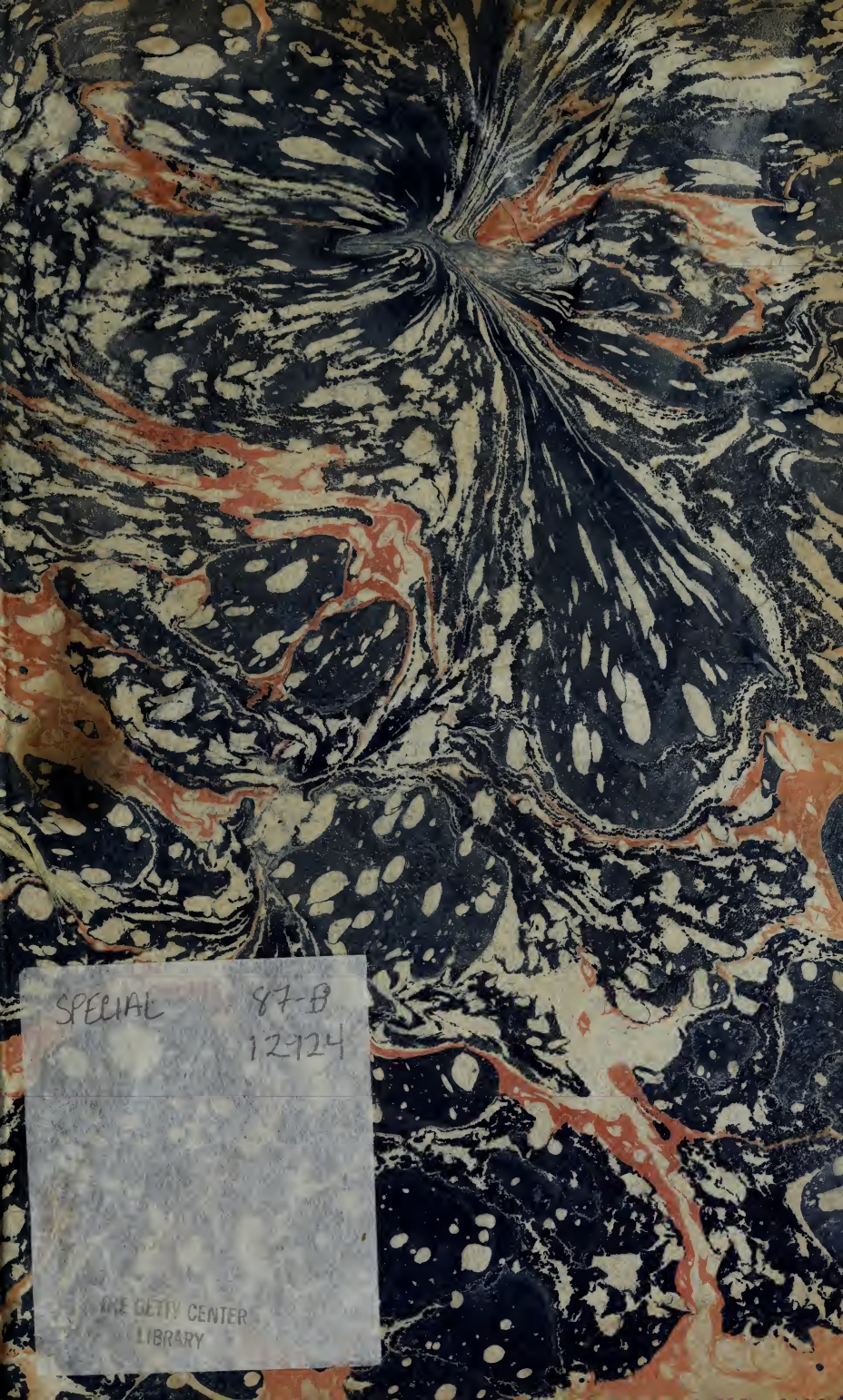
163 Drawn a la Bracque exp. for Frontispiece

172 Ironbridge with round used [illegible]

337 Delaforce, the Eagle must be Gothic

953 Athenaeum




SPECIAL 87-B
12924
THE GETTY CENTER
LIBRARY